MM 2

REPUBLIKA
JOY DIVISION
ELTON JOHN



NR 2 (312) • LUTY – MARZEC 1984 • CENA 50 ZŁ • MAGAZYN MUZYCZNY

A. KIEŁBOWICZ

MM

W poprzednim numerze "MM" ogłosiliśmy konkurs-ankietę "Moja Muzyka '83". Nie zdziwiła nas więc zwiększona liczba korespondencji. Jednak część listów miała na kopertach adnotację... "Fan-club Lady Pank".

Okazało się, że niektórzy nasi czytelnicy, szczególnie młodsi, przyjęli reportaż o tym fan-clubie /opublikowany również w nr 1/ jako reklamę, a reprodukcję "deklaracji członkowskiej" - wydrukowaną jako ilustrację - wzięli za coś, co należy wypełnić, wyciąć i przesłać na adres redakcji. Część osób, żeby oszczędzić egzemplarz "MM" - skopiowała odręcznie "deklarację"...

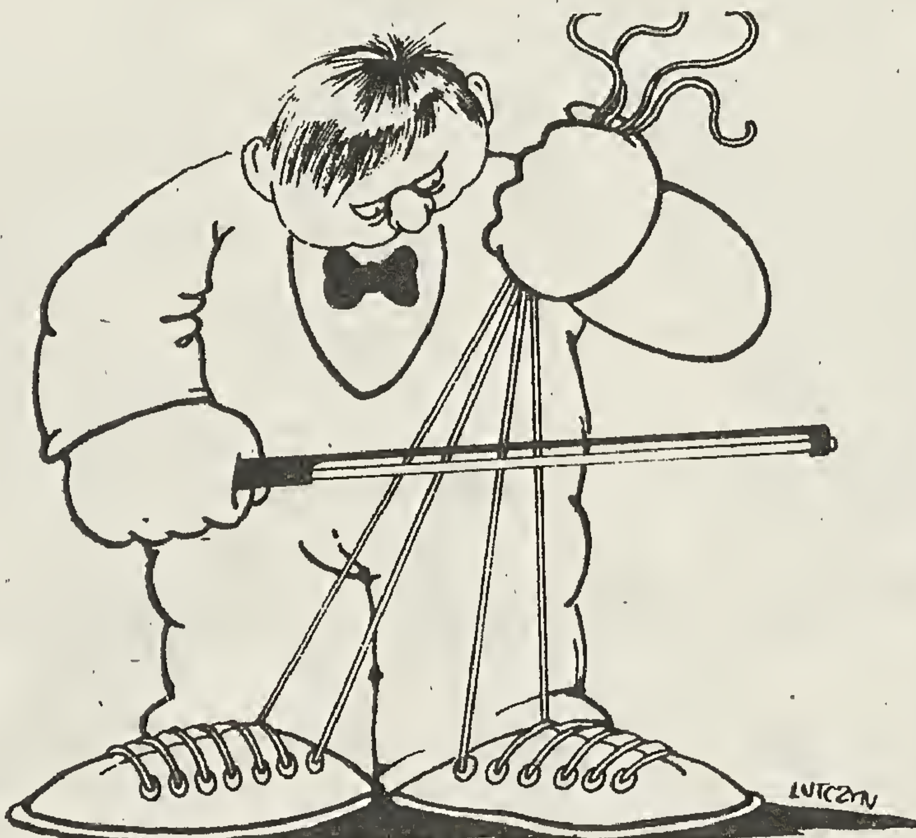
Świat byłby nudniejszy bez nieporozumień.

A mówiąc serio: nasze pismo nie miało, nie ma i nie będzie mieć charakteru reklamowego. Wyjąwszy, oczywiście, anonsy reklamowe publikowane w stosownych miejscach. Jeśli fan-cluby są dobrze zorganizowane i jest na nie zapotrzebowanie społeczne - na pewno poradzą sobie bez pośrednictwa dziennikarza "MM".

Pisząc o muzyce rozrywkowej i związanych z nią sprawach liczymy na uważnych czytelników. Sądząc z listów, które nadeszły po ogłoszeniu ankiety "Moja Muzyka '83", takich odbiorców nam nie brakuje. A o tym nieporozumieniu zapomnijmy, pamiętając jednak, że wszystkim nam zależy, aby krajowa rozrywka muzyczna była jak najlepsza, i że każdy może mieć wpływ na atmosferę jej odbioru.

PS.

Mamy nadzieję, że i w tym numerze "MM" każdy z czytelników znajdzie coś interesującego dla siebie. Długi cykl produkcyjny pisma sprawił, iż na razie zdążyliśmy opublikować fragmenty tylko kilku wypowiedzi konkursowych. Następne zamieścimy w kolejnym numerze.



Rys. EDWARD LUTCZYN

Warunki prenumeraty:

1. dla osób prawnych – instytucji i zakładów pracy: – instytucje i zakłady pracy zlokalizowane w miastach wojewódzkich i pozostałych miastach, w których znajdują się siedziby Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" zamawiają prenumeratę w tych Oddziałach;
– instytucje i zakłady pracy zlokalizowane w miejscowościach, gdzie nie ma Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" i na terenach wiejskich opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u doręczycieli;
2. dla osób fizycznych – indywidualnych prenumeratorów:
– osoby fizyczne zamieszkałe na wsi i w miejscowościach, gdzie nie ma Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u doręczycieli;
– osoby fizyczne zamieszkałe w miastach – siedzibach Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch", opłacają prenumeratę wyłącznie w urzędach pocztowo-nadawczych właściwych dla miejsca zamieszkania prenumeratora. Wpłaty dokonują używając blankietu wpłaty na rachunek bankowy miejscowego Oddziału RSW „Prasa-Książka-Ruch";
3. prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje RSW „Prasa-Książka-Ruch", Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw ul. Towarowa 28, 00-950 Warszawa, konto NBP XV Oddział w Warszawie Nr 1153-201045-139-11. Prenumerata ze zleceniem wysyłki za granicę pocztą zwykłą jest droższa od prenumeraty krajowej o 50% dla zleceniodawcy indywidualnego i o 100% dla zlecających instytucji i zakładów pracy. Terminy przyjmowania prenumeraty na kraj i za granicę:
– do dnia 10 listopada na I kwartał, I półrocze roku następnego oraz na cały rok następny
– do dnia 1-go każdego miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty roku bieżącego.
Cena prenumeraty: kwart. – 150 zł; półr. – 300 zł; rocznie – 600 zł.

Na okładce: WANDA KWIETNIEWSKA

OPERA W MAGAZYNIE

Najnowsza inscenizacja *Strasznego dworu*, zaprezentowana po raz pierwszy w sylwestrowy wieczór w warszawskim Teatrze Wielkim, skłania znowu do refleksji nad naszym stosunkiem do tradycji. Czy najlepiej zostawić ją w muzeum jako eksponat stały, od czasu do czasu jedynie odkurzany, czy też można i należy pokusić się o to, by w tym, co trwałe, niezmienne, obrosłe legendą szukać jednak wartości atrakcyjnych dla współczesnego odbiorcy?

Wydaje się, że akurat kolejna inscenizacja najwspanialszej opery Moniuszki dokonana przez Marka Grzesińskiego i Roberta Satanowskiego potrafi pogodzić oba spojrzenia. Jest dostatecznie dostojna, by zadowolić tradycjonalistów i odpowiednio nowoczesna, by wyszedł z tego żywy spektakl potrafiący zainteresować współczesnego widza. Zostawmy jednak *Straszny dwór* na scenie w kształcie takim, jaki nadali mu twórcy jego najnowszej wersji, a zajrzyjmy do operowych magazynów, bo są tam również rzeczy interesujące.

Przeciętny Polak zapytany o autorów dzieł operowych, wymieni oczywiście nazwisko Stanisława Moniuszki i zamilknie. Wszystko zaczyna się i kończy na tym jednym nazwisku. A przecież to nieprawda.

Z pewnością nie mamy w naszej literaturze operowej dzieł światowego formatu, nawet sam mistrz Moniuszko nie zrobił oszałamiającej kariery na scenach międzynarodowych, choć się o to mniej lub bardziej intensywnie staraliśmy. Nie można jednak całkowicie przekreślać faktu, że byli przed nim Józef Elsner i Karol Kurpiński – całkowicie nieobecni od dawna w repertuarze warszawskiego Teatru Wielkiego, mimo że to oni ten teatr tworzyli.

Po Moniuszce też nie było zupełnie pusto. *Opera „Manru" przyjęta została w Pradze owacyjnie. Najwyżej podnoszono chóry i tańce. Krytyka stawia Paderewskiego-kompozytora wyżej od głośnego Ryszarda Straussa, podnosi temperament twórcy, odpowiednie zlanie muzyki z treścią, instrumentację barwną i bogatą, olśniewającą pełnią kolorowych efektów.* Przypominam tę jedną z entuzjastycznych recenzji po premierze *Manru* Paderewskiego w Pradze w 1901, by wydobyć z zapomnienia tę operę. W początkach stulecia święciła ona triumfy w Europie i w Stanach Zjednoczonych nie tylko dlatego, iż jej kompozytor był *rozpieszczonym ulubieńcem dam*, jak pisano o nim w tamtych latach. Dziś Paderewski – polityk, wirtuoz fortepianu, kompozytor jest przypominany coraz częściej, jedyne jego dzieło sceniczne pozostaje nadal w magazynie, niedostępne dla współczesnego widza.

A Władysław Żeleński, który próbował być kontynuatorem Moniuszki, twórca *Konrada Wallenroda*, *Goplany* (jej libretto oparte jest na *Balladynie* Słowackiego) czy *Starej baśni*? Żeleński żył na przełomie XIX i XX w. w Krakowie, gdzie nie było wówczas teatru operowego a polskie życie muzyczne w ogóle przeżywało rozliczne kłopoty, mimo to pozostawił po sobie kilka dzieł, których nie powinniśmy zapominać. A twórczość Ludomira Różyckiego? A *Maria* Statkowskiego? A *Legenda Bałtyku* Nowowiejskiego? A *Zygmunt August* Joteyki? I tak moglibyśmy dojść wreszcie do czasów zupełnie najnowszych, kiedy to na całym świecie grywany jest dzisiaj *Raj utracony* Krzysztofa Pendereckiego, my zaś bezskutecznie nadal czekamy na jego polską prapremierę.

I nie pomoże tu wiele tłumaczenie, że większość tych utworów nie wytrzymuje konkurencji z arcydziełami światowej literatury operowej. Chodzi bowiem o coś więcej – o to, czy interesuje nas narodowy charakter teatru operowego?

Wbrew pozorom zresztą łatwo znaleźć wytłumaczenie, dlaczego są to wszystko dzieła dziś zapomniane. Ich powrót na scenę wymaga bowiem pewnego wysiłku – starannej inscenizacji, dobrej reżyserii, czasem ponownego opracowania partytury czy korekt libretta. Łatwiej zatem pozostać w kręgu kilkudziesięciu tytułów, które od lat przewijają się w teatrach i nikt nie musi się specjalnie wysilać przygotowując kolejną premierę. W zakulisowych rozmowach można zresztą usłyszeć jeszcze jeden argument – czy z takim przedstawieniem, z taką rolą, czy też z taką partyturą można pojechać gdziekolwiek na zagraniczne występy? Nie lekceważąc zresztą tego argumentu, nie można jednak tak jednoznacznie przekreślić naszej tradycji.

Jest to w ogóle fragment znacznie szerszej całości, cząstkowa odpowiedź na pytanie, jak w naszym życiu muzycznym historia polskiej muzyki istnieje obok dzieł współczesnych i arcydzieł światowych. Skoro na przykład nie możemy doczekać się, by wreszcie powszechnie dostępne było płytowe nagranie całego *Strasznego dworu* lub *Halki*, czy możemy się dziwić, że w planach naszych firm fonograficznych brak miejsca dla Paderewskiego lub Żeleńskiego?

W czechosłowackim ośrodku kultury w Warszawie zawsze można dostać płytowe nagranie którejś z oper Smetany lub Janacka. Nasi południowi sąsiedzi wprowadzili tych twórców w świat nie tylko dlatego, że starali się o to przez lat kilkadziesiąt. Dziś również wiedzą, że tylko stała reklama i promocja sprawia, że nie popadną oni w zapomnienie. My zaś wolimy to, co mamy wartościowego, trzymać w magazynie.

A skoro tak – idźmy po raz kolejny na *Straszny dwór*.

JOTEM



A. KIEŁBOWICZ

PŁACE I PŁACZE

Sukces artystyczny, zdobycie wielkiej popularności czy dużych pieniędzy na estradzie to sprawy, które w potocznym odczuciu są podejrzane i dwuznaczne. Dlatego rockowi idole spowiadają się w wywiadach jak to pragną odkrywać nowe horyzonty muzyczne swoim fanom oraz jak się w ich muzyce uzewnętrznia dusza i osobowość artysty. Na temat zarobków nikt się nie zająknie nawet słowem, choć liczyć całkiem przytomnie potrafią dziś nawet poeci. Temat pieniędzy jest tabu, a jeżeli już poruszany, to jedynie w akompaniamencie szlochów i narzekań.

W sposobie pojmowania rozrywki tkwi u nas pewien absurd. Muzyk rockowy przedstawia się raczej jako poeta, guru i prorok niż człowiek pracy, a także sam woli być traktowany w charakterze idola żyjącego puszkiem kwiatów zrywanych przez Muzy niż jako facet, który ma dom, rodzinę i chęć na normalny obiad.

Swego czasu koncertował w Polsce Eric Clapton. Zapytany na konferencji prasowej przez dociekliwego dziennikarza, dlaczego w jego muzyce pojawiają się oczywiste wątki komercyjne i kompromisy repertuarowe, artysta odparł, że samym bluesem chleba nie posmaruje. Artysta, który nie musiał udowadniać swojej wartości, potraktował pytanie z pewnym zdziwieniem, nie widząc nic wstydliwego w tym, że musi zarabiać.

W naszym rodzimym wydaniu podobna kwestia w ogóle nie ma prawa się pojawić. Jeżeli bowiem jest mowa o pieniądzach, to jedynie w łzawym kontekście ich niedostatku praktycznie na wszystko: na sprzęt, instrumenty, aparaturę. Nie przypominam sobie, żeby którykolwiek z młodych idoli rocka oświadczył po męsku, że muzyka jest jego zawodem, który uprawia dla zarobku. I że w branży rozrywkowej zarobki mogą być większe niż w jakiejkolwiek innej, bo w końcu od czasu, gdy Fenicjanie wymyślili pieniądze, każdy stara się ostro wejść do puli. I nie ma w tym nic dziwnego – nie u nas powstało pojęcie show-businessu.

Owe płacze, lamenty i łabędzenia nad fatalnym stanem finansów naszych gwiazd mają, rzecz jasna, swoje przyczyny i dość mocną motywację, co wiąże się głównie z oczywistymi nonsensami w przepisach finansowych. Premiuje się na przykład ilość koncertów, a nie zainteresowanie publiczności i zespołowi bardziej opłaca się dziesięć występów dla pięciuset widzów za dziesięciokrotną stawkę niż jeden koncert dla pięciutysięcznej publiczności za stawkę pojedynczą. Fakt, że z kolei nikt nie ryzykuje, bo stawkę otrzyma artysta nawet wtedy, gdy na koncert przybędzie jedynie bileterka. Za nagranie płyty, która rozejdzie się w pięćdziesięciu egzemplarzach artysta otrzymuje takie samo honorarium, jak za płytę, której sprzeda się pół miliona sztuk. O samych zaś stawkach nie wspomnę, bo napisano już o nich wszystko, za wyjątkiem stwierdzenia, że są ustalone trafnie. Wszystko to święta prawda, podobnie jak wstydliwa kwestia instrumentów wysokiej klasy, które trzeba kupować za granicą czy sprzętu nagłośnieniowego, którego też nikt za darmo nie rozdaje na ulicach.

W Czechosłowacji zespół czy artysta dyskontuje swoją popularność inkasując procent od każdego biletu ponad tysiąc osób na sali. W NRD stawki wysokiej klasy artystów estradowych nie są w ogóle określone i prawdziwa gwiazda umawia się co do honorarium za występ za pośrednictwem menadżera, który decyduje czy proponowane warunki gwieździe odpowiadają. Na dodatek liczące się zespoły mogą dostać czeki na zakup zagranicznego sprzętu. Podobnie jest na Węgrzech.

Wiem, że sprawy finansowe naszej estrady powinny ulec zasadniczej reformie, im szybciej tym lepiej, aby finanse postawić znowu na nogi. Nie oznacza to jednak, że tylko administratorzy kultury powinni bić się w piersi. Tajemnicą poliszynela jest fakt, że niektóre zespoły żądają wysokich sum za udział w koncertach i te sumy inkasują, po targach oczywiście, a zmartwieniem księgowych będzie ukrycie wszystkiego przed kontrolą. Nikt się nie dziwi, że grupy rockowe dorabiają „na lewo" handlem plakatami, znaczkami czy fotosami zaopatrzonymi w autografy idoli. Głucha cisza zapadła nad firmami polonijnymi, które stosując ceny dumpingowe spokojnie eliminują z konkurencji fonografię państwową, płacąc najlepszym wysokie kwoty za nagranie płyt.

Cała karuzela podaży i popytu kręci się w zawrotnym tempie, a złakniona muzyki młodzież płaci za wszystko coraz więcej.

Solistka rockowa na pytanie, czy to prawda, że jej zespół żąda za występ kilkudziesięciotysięcznej sumy, wykręca się dowcipem, że trzeba odjąć parę zer. Autor tekstów opowiada o trudnych warunkach tworzenia, chociaż licznik tantiem w ZAIKS-ie stuka, podobnie jak kompozytorowi. I bardzo dobrze, że stuka, autorzy piszą czy komponują dla zarobku, tylko po co komu fałszywe pozy, minoderia wypowiedzi czy pretensjonalne grymasy?

Prasa wrocławska doniosła o awanturze w hotelu wywołanej przez czołowy zespół rockowy. Przedstawiciel grupy bez zmrużenia oka zapłacił odszkodowanie za dewastację pokoju w wysokości średniego rocznego zarobku wielu ludzi. Czy świadkowie lub czytelnicy owej notatki uwierzą, że zespół ma kłopoty finansowe?

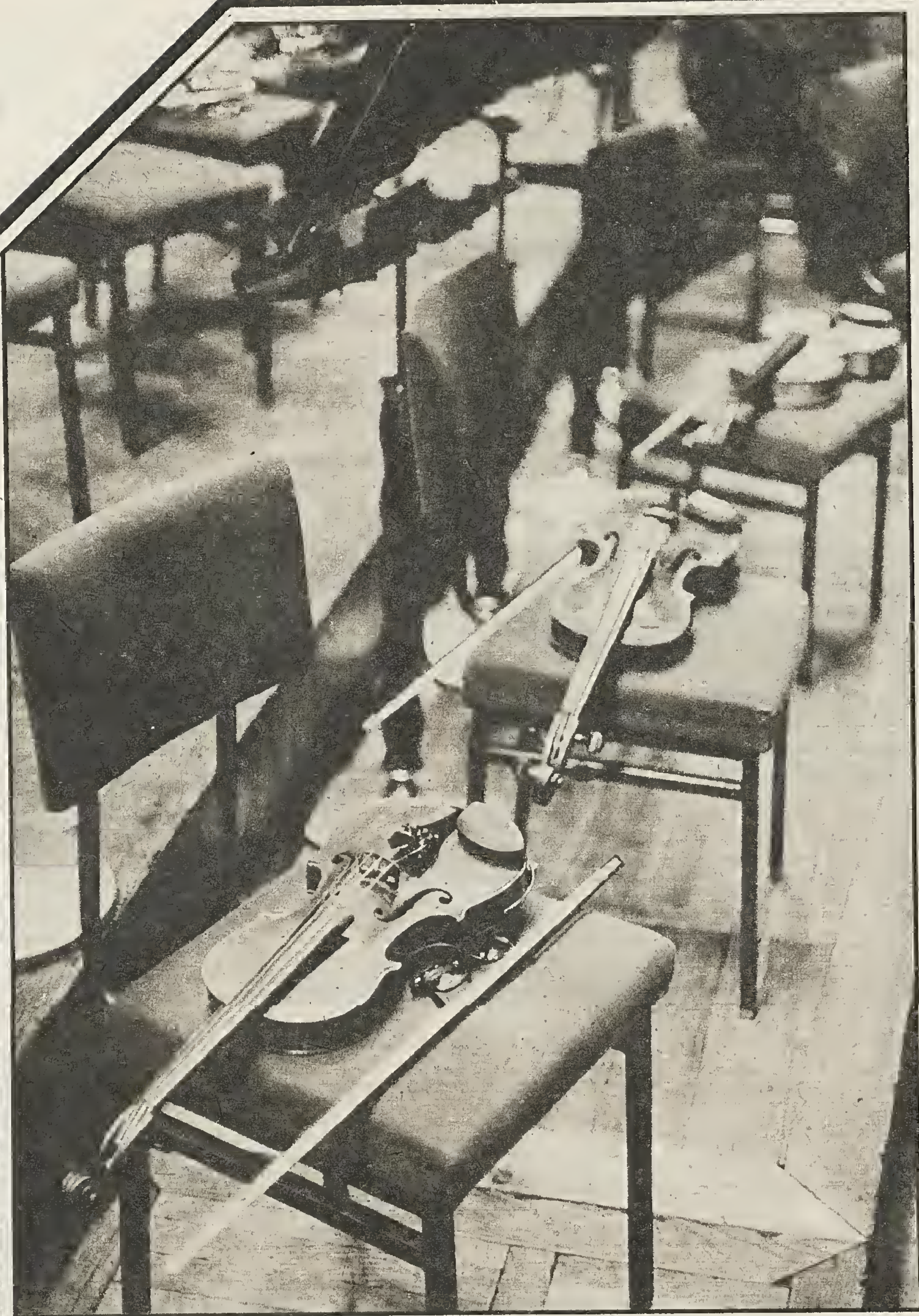
Ceny biletów windowane są w górę i na wielu koncertach brakuje młodych widzów z prozaicznego powodu – młodzieży nie stać na kupno drogich wejściówek. Czy zawsze jakość koncertów uzasadnia ich cenę? Czy mało mamy przypadków lekceważenia publiczności, występów „pod gazem" i koncertowego niechlujstwa?

Myślę, że najwyższy czas porozmawiać o obu stronach finansowego równania, uczciwie i rzetelnie, aby wszyscy zainteresowani wiedzieli za co płacą lub za co otrzymują pieniądze. Nie wiem, czy jest to wymaganie przesadne. Same zaś narzekania na niskie zarobki przypominają standard intelektualny apelu, żeby bogaci rozdali majątek biednym i świat się wówczas sam naprawi.

MARIAN BUTRYM

W następnych numerach: THE WHO ● Legenda Willie Nelsona ● ODDZIAŁ ZAMKNIĘTY ● Te wspaniałe lata sześćdziesiąte? ● TELEVISION ● Kim jest polski jazzman? ● Patti Smith ● ROLLING STONES inaczej ● EXODUS ● Polski blues ● Elvis Presley ● Muddy Waters ● LED ZEPPELIN ● Jeff Beck

PRODUKCJA EKSPORTOWA



A. KIEŁBOWICZ

Pisanie protestów przeciwko rozwojowi polskiego eksportu jest w dzisiejszych czasach, delikatnie rzecz biorąc, niezręcznością. Jest jednak pewna dziedzina, która eksportowo rozwinęła nam się ogromnie w ostatnich latach, ale sukces ten, niestety, nie wpłynie na uzdrowienie naszej gospodarki i wcale z tego postępu nie powinniśmy się cieszyć. Chodzi bowiem o naszych muzyków.

Oto zresztą przykład tego dynamicznego rozwoju. W 1976 r. poza krajem pracowało 230 muzyków. Nie była to liczba oszałamiająca. Od tej pory zmienił się jednak stosunek do zagranicznych kontraktów zarówno władz, jak i samych artystów. Zmieniły się również czasy i sytuacja życiowa samego muzyka. Wyjazdy stały się jedną z cech charakterystycznych naszego życia kulturalnego. Wpisuje się je w osobistą karierę, traktuje się jako czynnik sprzyjający własnemu rozwojowi. Nic więc dziwnego, że muzycy jeżdżą coraz częściej. Według danych Pagartu około tysiąca instrumentalistów orkiestrowych, śpiewaków i tancerzy przebywa obecnie na długoterminowych kontraktach zagranicznych.

W ciągu tych 8 lat nie zmieniły się natomiast jedynie dwie rzeczy – wśród instrumentalistów najliczniejszą grupę „towaru eksportowego" stanowią smyczkowcy – altowioliści, wiolonczeliści i kontrabasiści, a przede wszystkim skrzypkowie (w 1976 r. – 45 proc. wszystkich artystów na kontraktach). Nie zmienia się również kierunek wyjazdu, nadal najbardziej chłonny jest rynek zachodnioniemiecki, dalej Austria, Francja, Włochy. Ale już i kraje bardziej egzotyczne przyjmują chętnie Polaków. Antoni Wicherek, który prowadził do niedawna filharmonię kairską, opowiadał, iż spotkał i w tym zespole paru muzyków z Polski, a Pagartowi zaczyna się rysować perspektywa podpisania kontraktu np. z Wenezuelą.

Do pełnego obrazu dodać trzeba jeszcze i to, że w muzyce rozrywkowej eksport jest jeszcze mocniejszym naszym atutem. Na długoterminowe kontrakty wyjeżdża rocznie ok. 1,5 tys. muzyków, a doliczając tych, którzy siedzą tam po kilka lat lub i na stałe, ich liczba sięga 2 tys. Jest to dobry interes dla Pagartu, sami muzycy rozrywkowi przynoszą mu rocznie 500–600 tys. dolarów z tytułu prowizji, od każdego zresztą artysty wysłanego za granicę Pagart zgarnia 15–20 proc. jego honorarium.

Zysk jest więc widoczny – każdy dodatkowy muzyk wysłany do zagranicznych zespołów, to więcej twardej waluty u nas w kasie. Powinniśmy więc być zadowoleni z tej sytuacji.

Niestety, trzeba ten rachunek zysków zestawić z bilansem strat. A faktem jest również i to, że na krajowym rynku coraz gorzej z kadrami. Nie ma dziś orkiestry w kraju, która nie borykałaby się z olbrzymimi kłopotami, brakuje zaś przede wszystkim – smyczkowców... I tak koło się zamyka. Jeśli dodamy do tego jeszcze jedną liczbę – 1200 absolwentów wyższych uczelni muzycznych, jacy co roku zdobywają dyplom, to okaże się, iż kształcimy tylko po to, by co roku uzupełniać lukę po nieobecnych, wyjeżdżających na kontrakty. Jak zatem można mówić o rozwoju naszego życia muzycznego, o perspektywach poszczególnych instytucji? W jaki sposób zlikwidować braki kadrowe narosłe w ciągu minionych lat?

Opowiada szef jednej z filharmonii: *W naszej orkiestrze gra obecnie dziesięciu pierwszych skrzypków, w tym czterech, których musiałem awansować z drugich skrzypków. Przedtem tych pierwszych było 16. Dziesięciu wyjechało na kontrakty zagraniczne. To samo z wiolonczelistami. Między filharmoniami trwa nieustanna walka o pozyskanie młodych muzyków. Przegrywają, rzecz jasna, instytucje położone z dala od największych ośrodków. Młody człowiek, jeśli chce tu przyjechać po studiach, musi dostać mieszkanie. A zresztą i wówczas zaraz zaczyna się oglądać za atrakcyjnym wyjazdem, by móc to mieszkanie urządzić. Zresztą realia są takie, że nasza filharmonia dostała w ub. r. jedno mieszkanie, więc nie ma o czym mówić...*

W tych narzekaniach, czy też w przedstawieniu rzeczywistości, zawarta jest część odpowiedzi na pytanie, dlaczego muzycy tak tłumnie wyjeżdżają. Kłopoty życiowe, brak mieszkania, niskie pensje, konieczność poszukiwania ciągłych chałtur zmuszają ich do tego, by próbować sprzedać swe umiejętności, zdobywane przecież w ciągu kilkunastu lat nauki, gdzie indziej i za inną walutę. Jeśli śpiewak za jeden występ za granicą zarobi tyle, ile otrzyma w kraju w ciągu całego roku pracy na etacie w teatrze, to trudno się dziwić, że woli śpiewać nie dla polskiej publiczności.

Nie jest to wszakże powód jedyny. Wyjeżdża się za granicę także i po to, by na przykład kupić instrument. Nasz rynek został z nich doszczętnie ogołocony, to, co czasami można dostać nie jest zresztą najwyższej jakości, za to cenę ma astronomiczną i trzeba długo odkładać z pensji w filharmonii, by starczyło na zakup. Problem ten dotyczy zresztą wszystkich muzyków, zarówno tych grających Beethovena czy Brahmsa, jak i muzyków rozrywkowych.

I wreszcie powód trzeci, związany z jakością czy też intensywnością naszego życia koncertowego. Warto bowiem zauważyć, że instrumentaliści nie jadą po to, by robić wielką karierę. Na to decydują się raczej tancerze czy śpiewacy, choć znane są przypadki, że młody, utalentowany tenor lub bas przyjmuje angaż w chórze zagranicznego teatru, bo finansowo mu się to jednak opłaca. Karierę solistyczną można jednak przy dużym uporze zrobić nie zrywając więzi z krajem. Ale również angaż do orkiestry zagranicznej może przynieść duże korzyści i sprzyjać artystycznemu rozwojowi. Inny – bardziej intensywny – system pracy, możliwość obcowania z wybitnymi indywidualnościami, ciekawe programy koncertowe – to wszystko nie jest bez znaczenia i liczy się może bardziej niż pieniądze.

Trudno zatem odmówić racji tym wszystkim argumentom i dziwić się, że muzycy nie chcą grać w kraju. Z drugiej jednak strony nie można jednak cieszyć się, że ta nasza specjalność eksportowa rozwija się coraz dynamiczniej, bowiem drastycznie ogołacamy krajowe instytucje z wybitnych artystów. Pora zatem poważnie zastanowić się, co należałoby zrobić.

Wariant pierwszy – najprostszy – może polegać na zastosowaniu administracyjnych zakazów. Jest to w gruncie rzeczy jednak rozwiązanie nierealne. Po pierwsze dlatego, że jeśli nawet Pagart przestanie załatwiać kontrakty, zawsze będzie można wyjechać za granicę prywatnie i do kraju nie wrócić. Po drugie – nikt nikogo nie zmusi do grania na zasadzie skierowania do pracy. Muzyk wysłany pod przymusem do jakiegokolwiek zespołu może tak fałszować i obijać się na próbach, że żaden dyrygent nie wytrzyma i szybko go zwolni. A wtedy co zrobić z bez-

robotnym artystą? Wysłać go za granicę?

Wariant drugi – pośredni – lansował swego czasu prof. Józef Wiłkomirski. Zaproponował on mianowicie, by wyjazd na kontrakt był możliwy dopiero po pięciu latach pracy w kraju od momentu uzyskania dyplomu. Ma on swoje uzasadnienie – skoro wykształcenie muzyka kosztuje, niech zwróci on ten dług państwu swoją pracą. Jest to w zasadzie logiczne rozumowanie, ale czy możemy przystać na to, by pracowali u nas wyłącznie młodzi absolwenci, a artyści doświadczeni i najlepsi jechali w świat? Nie ujmując nic umiejętnościom młodych muzyków, trudno jednak wyobrazić sobie skompletowanie dobrej orkiestry w oparciu wyłącznie o tak niedoświadczone siły.

Propozycja pośrednia tego wariantu skłania się ku temu, by ograniczać czas trwania kontraktu – za każdy rok u innych trzeba potem odpracować dwa lata u nas. Sprawiedliwe? Z pewnością, ale bardzo trudne do rozstrzygnięcia w rzeczywistości. W grę wchodzą bowiem bardzo indywidualne losy, i to artystów w dodatku. Orkiestra przecież orkiestrze nierówna, za granicą nie gra się wyłącznie dla pieniędzy, a u nas dla artystycznej satysfakcji. Czy stosowanie takiej reguły będzie korzystne? Czy muzyk, który otrzymał bardzo interesującą propozycję z dala od Poznania czy Szczecina, ma wracać tylko dlatego, że minął czas udzielonego mu zezwolenia? A może właśnie w tym momencie natrafił on na swą życiową szansę i nie powinien jej przegapić, a za kilka lat powróci do nas jako artysta bardziej dojrzały, z pożytkiem zresztą dla siebie samego i dla krajowych instytucji muzycznych.

I wreszcie wariant trzeci, najtrudniejszy do zrealizowania, bo nie związany z decyzjami administracyjnymi, ale postulujący zmianę w statusie muzyka w naszym kraju. Wyjeżdża on przecież z Polski dlatego, że czuje się nie doceniany finansowo i prestiżowo. Dopóki ta sytuacja nie ulegnie zmianie, wszelkie inne działania stwarzać będą sztuczne bariery, a cały wysiłek artystów koncentrować się będzie na tym, jak je ominąć.

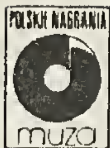
Stowarzyszenie Polskich Artystów Muzyków opracowało memoriał o sytuacji ekonomicznej i socjalno-bytowej muzyków w Polsce. Mowa tam oczywiście i o poprawie wynagrodzeń, gaż i stawek honoraryjnych, m.in. za nagrania na płyty, do radia i telewizji, ale także i o konieczności wprowadzenia prawa autorskiego dla wykonawców, aby nie można było dowolnie szafować ich nagraniami. Rzecz się zatem znowu sprowadza do pieniędzy, ale przecież od czegoś te działania trzeba zacząć. Muzycy stanowią tak znikomą grupę zawodową, że spełnienie tych od dawna wysuwanych postulatów nie przyczyni się do nadmiernego wzrostu inflacji. W gruncie rzeczy zresztą pieniądze najłatwiej wyłożyć. Bo jak na przykład spowodować, by życie muzyczne nabrało u nas żywszego tempa, by obfitowało w ciekawsze wydarzenia, by spotykały się tu wybitne indywidualności, by wymagać intensywniejszej pracy od muzyków?

Znalezienie odpowiedzi na te pytania rozwiązałoby z pewnością problem naszej muzycznej produkcji eksportowej. Tylko jak to zrobić? Nikt tego nie wie, co więcej – nikt jeszcze nie zastanowił się, od czego w ogóle zacząć.

Co zatem? Czy pozostaje nam życzyć Pagartowi dalszych udanych kontraktów? Skoro nie mamy muzyków, niech przynajmniej zostaną nam dolary. Tylko kto na nich zagra?

JACEK MARCZYŃSKI

KWADRATURA PŁYTY



Z dyrektorem PP „Polskie Nagrania" TADEUSZEM KRETKIEWICZEM rozmawia Korneliusz Pacuda

– Magazyn Muzyczny, podobnie jak przed rokiem, przeprowadza rozmowy z przedstawicielami polskich firm fonograficznych będące podsumowaniem roku poprzedniego. Mamy także nadzieję, że dowiemy się z tych rozmów, jakie są plany firm fonograficznych na najbliższą przyszłość. Fonografia to temat niezwykle ważny dla rozwoju polskiej kultury, lecz jednocześnie tak zaniedbany, że aż dziw, iż jeszcze w ogóle na naszym rynku pojawiają się płyty, a nawet od czasu do czasu – kasety magnetofonowe. Na pierwszy ogień idzie producent największy. Na płyty Muzy zwrócone są oczy świata muzycznego i zwykłych melomanów, bo też od dokonań tego przedsiębiorstwa, przy wspomagającej, uzupełniającej produkcji kilku małych pożytecznych firm, zależy czy będziemy mieli czego słuchać w domu i jak będzie wyglądał obraz naszej kultury muzycznej za granicą.

– Miniony rok zaliczyłbym do w miarę dobrych. Przy istniejącym głodzie płyt, każde zwiększenie produkcji jest rzeczą cenną. Rok 1982 zakończyliśmy produkcją 4640 tys. płyt, rok 1983 – produkcją 5430 tys. Zdecydowało o tym kilka względów. Przede wszystkim pewne zmiany organizacyjno-techniczne, które muszę przyznać, nie wyzwoliły jeszcze pełnych możliwości, jakie w tym zakresie istnieją. O to będziemy się starać w bieżącym roku. Po drugie – dzięki umowie z firmą polonijną Savitor, zainstalowaliśmy trzy prasy, z których jedna jest własnością Polskich Nagrań, a na pozostałych dwóch, będących własnością Savitoru, dzielimy produkcję w ten sposób, że 60% przypada Savitorowi, a 40% nam.

Przyznam także, iż obecna moda na nagrania rockowe umożliwia duże nakłady płyt, po kilkaset tysięcy sztuk, co w dużym stopniu ułatwia produkcję. Wbrew temu, co sądzą niektórzy, my też jesteśmy zainteresowani dużymi nakładami i wcale nie mamy zamiaru stać przy sztywnych ilościach płyt nie zaspokajających popytu. Elastyczność nakładowa dotyczy wszystkich rodzajów muzyki, natomiast problem w tym, że jeszcze nie mamy odpowiednich możliwości.

Jeśli chodzi o produkcję nagranych kaset, to w r. 1982 wyprodukowaliśmy milion, zaś w roku ubiegłym ponad 1200 tys. sztuk.

– Tym Pan mnie naprawdę zaskoczył, bo przecież taki Wifon, kiedyś produkujący wyłącznie kasety, wypuszcza ich na rynek tyle, co kot napłakał. Swoją drogą, nawet ta większa ilość waszych kaset jest z trudem zauważalna na rynku – rozchodzą się one błyskawicznie, zwłaszcza że i cena umiarkowana. Mam nadzieję, że nie wydajecie już, tak jak przed laty, kasetowych bubli uważając, że i tak ludzie to kupią po to, aby skasować i nagrać coś zupełnie innego.

– Odeszliśmy już od tego rodzaju praktyki. Na kasetach chcemy wydawać przede wszystkim bajki dla dzieci i to w nakładach po 100 tysięcy sztuk. Repertuar mamy niezwykle bogaty, a jak słyszę od rodziców, nawet trzyletnie brzdące potrafią się obchodzić z magnetofonami kasetowymi, więc zapotrzebowanie jest praktycznie nie do zaspokojenia. A przecież wciąż ono wzrasta razem z nowymi rocznikami. Nie wspominam już nawet o najpopularniejszych pozycjach rozrywkowych, których jakość nie jest gorsza niż na płytach.

Sprawa wzrostu naszej produkcji w 1983 roku jest zasługą naszych pracowników odpowiedzialnych za zabezpieczenie techniczno-materiałowe. Dzięki ich działaniom mieliśmy surowce do produkcji.

– Niestety, obawiam się, że to wszystko pod względem produkcyjnym, na co stać wasze przedsiębiorstwo. Park maszynowy macie tak przestarzały, że już nic z niego nie da się wycisnąć. Ma więc Pan prasy na sznurkach i to szpagatowych, a tu podobno na świecie płyty laserowe, komputery itp.

– Dobrze, że poruszył Pan ten temat, choć jestem już nieco zmęczony mówieniem o tym, jak wyeksploatowane są nasze prasy. Z nich już nie można spodziewać się produktów o dobrej jakości technicznej. Mogę jednak zasygnalizować pewne zmiany w parku maszynowym. Spodziewamy się w bieżącym roku kilku nowych pras, co wpłynie na podniesienie produkcji i polepszenie jakości. Jakość to zresztą stały powód mojej troski. I to nie tylko jeśli chodzi o sam krążek i masę. Jakość to także sprawa okładek. Używamy papieru produkcji krajowej, zbyt miękkiego, o nie najlepszej gramaturze. Dochodzą do tego problemy z farbami drukarskimi i samego druku. Tu jednak powinna nastąpić poprawa, bo już w tych dniach zaczniemy eksploatować maszynę klejącą nasze koperty i to z nieosiągalnymi do tej pory „grzbietami". Jest to maszyna zachodnia, ale dzięki wspólnym staraniom naszym i kontrahenta, dostosowana i do polskiego kleju i do znacznych, ponadnormatywnych skoków w gramaturze papieru utrudniających bigowanie. Powinien być z niej dobry użytek.

– Czy w wyniku reformy gospodarczej spodziewacie się większych zysków dewizowych, które moglibyście potem przeznaczyć na własne potrzeby?

– Niestety, nasz dotychczasowy eksport jest na tyle niewielki, że z odpisów dewizowych nie stać nas na to, byśmy mogli kupować maszyny i urządzenia, które jak wiadomo, są produkowane w strefie dolarowej. Jesteśmy uzależnieni od resortu kultury i sztuki, który coraz większe kwoty zamierza łożyć na polepszenie naszych możliwości produkcyjnych, a zatem na zaspokojenie zapotrzebowania społecznego.

– Chciałbym Panu wierzyć, ale osławiony przykład budowy nowej tłoczni płyt, która już w projekcie z końca lat 60-tych jest przestarzała, stawia w wątpliwość szczerość intencji Pana zwierzchników. Jest jasne, że jeśli resort nie da dewiz na unowocześnienie bazy produkcyjnej, nie będziecie mogli produkować więcej i lepiej, czyli także eksportować i zarabiać. Błędne koło...

– A jednak budowa nowego obiektu na Woli trwa. Może nie tak szybko jak byśmy sobie tego życzyli, ale już w bieżącym roku będzie stamtąd szła produkcja. Po pierwsze, montujemy tam wspomnianą importowaną sklejarkę do kopert, po drugie, będziemy za jakieś pół roku mogli zacząć przenosić tam z zakładów na ulicy Płockiej produkcję kaset. Myślę, że po raz pierwszy uda się nam wtedy dogonić świat w tej dziedzinie. W najbliższych dniach będziemy podpisywać kontrakty z firmami zachodnimi, w wyniku których dysponować będziemy nowoczesnym systemem redukcji szumów „dbx", pełną automatyzacją reprodukcji i kontroli technicznej, a także możliwością opakowania gotowych kaset w folię. Na takich maszynach można się pokusić o wykonywanie usług dla kontrahentów zagranicznych, zwłaszcza że na razie, z powodu ograniczeń materiałowych, nasze moce będą większe niż produkcja.

Myślimy też, ale w nieco dalszej perspektywie, o podjęciu produkcji wideokaset. Technologia jest zbliżona do kopiowania kaset i sądzimy, że w tym temacie znajdziemy partnera w telewizji. Zaznaczę z góry, że nie zamierzamy budować studiów telewizyjnych ani zatrudniać operatorów – nasze nagrania trzeba będzie w przyszłości związać z wizją i tu widzimy dobre pole do współdziałania.

Następnym problemem jest zapis cyfrowy. Musimy mieć taką aparaturę. W tej chwili na świecie, nawet jeśli produkuje się tradycyjne płyty, muszą one być nagrane w systemie cyfrowym. Wtedy łatwiej sprzedać licencję – jakość zapisu jest bowiem nieporównywalna. Dziś, na targach MIDEM w Cannes, kontrahenci zainteresowani naszymi nagraniami muzyki poważnej pytają: a dlaczego nie nagraliście tego techniką cyfrową? W Czechosłowacji i na Węgrzech już takie nagrania powstają, dopiero takimi licencjami można handlować! Każdy myśli o przyszłości, nawet jeśli w tej chwili produkuje płyty o tradycyjnym odczycie. Laserowe compact-diski to sprawa przyszłości, na razie domena Japończyków, lecz niewątpliwie przyszłość światowej fonografii.

Podczas ubiegłorocznego i tegorocznego pobytu na MIDEM zapoznałem się z wyposażeniem studiów nagraniowych w urządzenia typu „digital", kosztami, warunkami zakupów. Myślę, że od nich nie uciekniemy. Co prawda już w zeszłym roku mówiłem w jednym z wywiadów radiowych o naszych zamiarach zakupu tego rodzaju sprzętu, ale to nie takie proste, zwłaszcza że liczą się tu spore sumy dewiz.

W tym miejscu chciałbym podkreślić, że nasz resort przy życzliwym poparciu Narodowej Rady Kultury i Komisji Sejmowej przewiduje wydatkowanie całkiem sporych kwot na wyposażenie obiektu na Woli, a ponieważ oddawany on będzie do użytku etapami, są możliwości realizowania takich rzeczy, które uprzednio były w sferze marzeń.

– Cieszy mnie bardzo, jako melomana, to stwierdzenie, ale sądzę, że już dawno powinno się te rzeczy realizować. Przecież fonografia przynosi ogromne zyski i to w postaci najszlachetniejszej produkcji, a nie surowców! Może powinniśmy sprawą zainteresować banki, które mają wspierać wysoce rentowną produkcję.

– Tak żartem mogę powiedzieć, że największe zyski daje państwu chyba przemysł monopolowy i... fonograficzny. Skojarzenie może nieładne, ale chyba niewiele jest przedsiębiorstw, które za jedną złotówkę włożoną uzyskują kwotę dwieście razy większą. A tak jest z przebojowymi nagraniami.

Jak ogólnie wiadomo, dzięki przebojom możemy produkować inne rzeczy, bardziej ambitne artystycznie i kosztowne. Tak jest na całym świecie, we wszystkich wytwórniach, z tą jednak różnicą, że my mamy obowiązki wobec kultury narodowej. Tu przecież nie chodzi tylko o zysk, tu chodzi o upowszechnienie, o specjalne programy dla szkół, o żywe słowo, o folklor, o zapis na płytach całego dorobku polskiej kultury muzycznej. Z tego powodu jesteśmy w znacznie trudniejszej sytuacji niż inne przedsiębiorstwa fonograficzne, takie jak Wifon czy Tonpress. Nawet 15 milionów płyt mogłoby się okazać za mało.

Nas ocenia się nie za to, ile się wydaje, ale – co się wypuszcza na rynek. Sytuacja jednak wyglądała przez ostatnie dwa lata tak, że my rzeczywiście nagrywaliśmy nowych rzeczy niewiele, bo na półkach zalegało mnóstwo tytułów, od lat czekających na wydanie. Czy znów mieliśmy powiększać zapasy, znów zamrażać pieniądze, z których nas się bezwzględnie rozlicza? Na pewno nie! Teraz jednak mamy już taką sytuację, że choć pozostało jeszcze trochę zaległości, gwarantujemy dobrym, wziętym wykonawcom wydanie płyty w okresie czterech miesięcy od daty nagrania. Tu oto leży kaseta grupy rockowej Oddział Zamknięty, która ukazała się już w dwa miesiące po zakończeniu nagrań.

– Prawdę mówiąc, Polskie Nagrania same są sobie winne, że wielu wykonawców szukało innych firm. Poruszaliście się trochę jak słoń pewny swej przewagi. Z tego co pan mówi wynikają interesujące nadzieje na przyszłość, ale przyznam panu, że wcale się nie dziwię, że wciąż szukacie pracowników, od kierownika artystycznego przez ekonomistów po preserów. Przecież tu niewiele od was zależy.

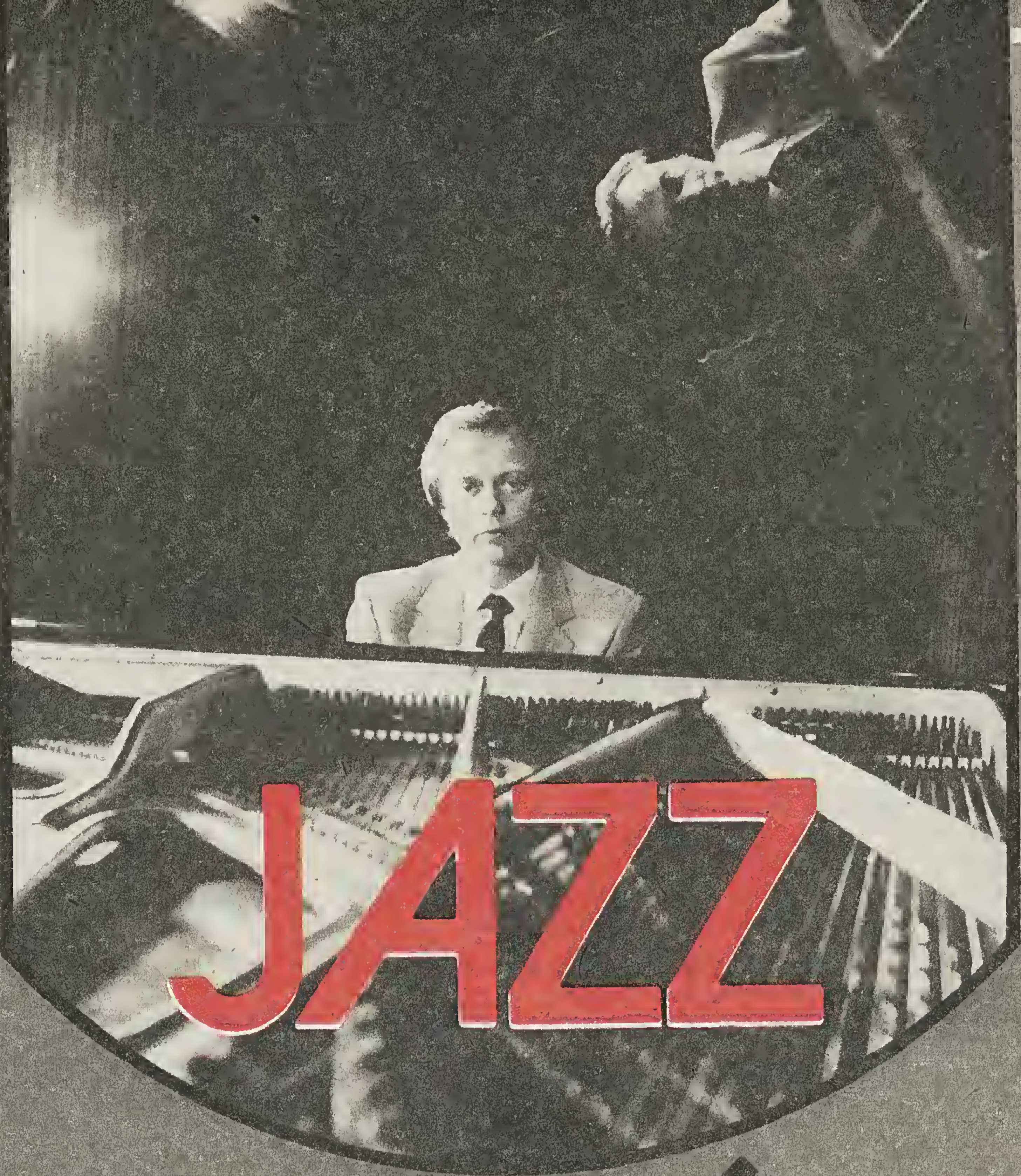
– Może to tak na pierwszy rzut oka wygląda, ale też powiem szczerze, iż większość ofert na stanowisko dyrektora ds. artystycznych pochodzi od osób, które mają ledwie mgliste pojęcie o fonografii. A u nas są połączone dwa rodzaje działalności – przemysłowa i artystyczna. Przez wiele lat nie bardzo było wiadomo jak nas traktować, stąd może tyle nieporozumień. Były też i są częściowo w tym przedsiębiorstwie osoby, które nie przyczyniały się do tworzenia dobrego imienia firmy. To już jednak przeszłość – ruszyliśmy z miejsca i sądzę, że przy pomocy resortu będziemy tempo produkcji stale zwiększać.

– Prawdę mówiąc – innego wyjścia nie widzę. Firmy, które miały być dla was konkurencją, zwłaszcza te z zagranicznym kapitałem, nawet nie są w stanie produkcji Polskich Nagarań uzupełnić. Po prostu się nie liczą. Cała nadzieja w Muzie, także jeśli chodzi o wzbogacanie rynku krajowego o wartościowe licencje zagraniczne, zarówno rozrywkowe, jak i tzw. poważne. Wiem, że już coś planujecie, ale ten ważki temat zostawmy sobie na następną okazję.

Krótko mówiąc, w imieniu czytelników „MM" życzę Pana firmie zwiększonej produkcji o lepszej jakości. Ku obopólnej radości!

OD DZIŚ – KWADRATURA PŁYTY!

LUTCZYN



LEONID CZYZYK

JAZZ U SĄSIADÓW

W panoramie radzieckiej kultury muzycznej jazz zajmuje ważne, należne mu miejsce. Na życie jazzowe kraju składają się rozmaite festiwale, dekady, tygodnie i dni muzyki jazzowej, liczne występy zespołów zawodowych w największych salach koncertowych miast radzieckich, koncerty abonamentowe w filharmoniach, rozliczne wieczory jazzowe i odczyty o charakterze przekrojowym, nieustanny wzrost nakładów płyt z muzyką jazzową, audycje radiowe i programy telewizyjne poświęcone jazzowi, filmy, książki i artykuły o jazzie. Wszystko to świadczy niezbicie, że zainteresowanie tym rodzajem muzyki wśród radzieckich odbiorców stale wzrasta i że czyni się wszystko, aby to zainteresowanie w możliwie najpełniejszy sposób zaspokoić.

Tradycyjne ośrodki jazzowe w ZSRR to miasta festiwalowe: Moskwa, Leningrad, Ryga, Kujbyszew, Donieck, Tallin, Nowosybirsk, Jarosławl, Dniepropietrowsk czy Witebsk. Jednak na mapie jazzowej kraju stale pojawiają się nowe punkty: od najbardziej wysuniętych na północ (miasto Apatyty za Kręgiem Polarnym i Archangielsk) do miast południowych (Odessa, Baku, Fergana), od zachodnich (Kaunas, Birsztonas, Mińsk) – po wschodnie (Abakan i Krasnojarsk). Na wyliczenie wszystkich miast, gdzie na koncertach jazzowych widownia wypełniona jest po brzegi, nie starczyłoby miejsca. W różnych zakątkach kraju powstają coraz liczniejsze kluby jazzowe, przygotowujące wyrobione i „osłuchane" z jazzem audytorium do udziału w gościnnych występach najlepszych, profesjonalnych zespołów jazzowych.

Powstanie pierwszego „jazz-bandu" Walentina Parnacha w roku 1922 pozwala dość precyzyjnie ustalić datę narodzin jazzu w ZSRR. Postaramy się nie ulec przemożnej pokusie kreślenia rysu historycznego radzieckiej muzyki jazzowej. Ograniczymy się raczej do dnia dzisiejszego – do jazzu lat osiemdziesiątych.



Jedną z podstawowych cech jazzu radzieckiego jest jego ścisła więź z folklorem, twórczością ludową; wyraźnie dostrzegalne są jego źródła narodowe. Problem stosunku do folkloru jest w muzyce jazzowej sprawą nader skomplikowaną. Dawno minęły już te czasy, gdy muzycy radzieccy brali na warsztat tę czy inną melodię ludową i po dokonaniu zabiegu lekkiego „ujazzowienia" jej, improwizowali „na bluesowo"... Dziś twórczość N. Lewinowskiego, I. Brila, L. Winckiewicza czy G. Łukianowa stale owocuje nowymi, oryginalnymi kompozycjami, głęboko wrośniętymi w klimat rodzimego folkloru. Nie cytując pieśni ludowych utwory te pozostają prawdziwie rosyjskie, zachowują, można by rzec, słowiańskiego ducha, słowiańską istotę i słowiański fundament. Do źródeł ludowych sięgają także i młodzi muzycy jazzowi. Najczęściej daje się to zaobserwować w twórczości jazzmanów z republik związkowych. P. Wiszniauskas i W. Łabutis (Wilno), T. Paulus i R. Rannap (Tallin), E. Jaunbrails i J. Irbe (Ryga), S. Sirman i M. Alperin (Kiszyniów) – wszyscy oni pewną ręką przejęli pałeczkę sztafety od starszych kolegów, takich jak T. Ibraginow i J. Parfienow (Ałma-Ata), T. Kuraszwili i D. Dżaparidze (Tbilisi), M. Juldybajew (Ufa) czy zmarły w rozkwicie talentu W. Mustafa-Zadé (Baku). Wszyscy ci muzycy zasłynęli między innymi właśnie z wykorzystywania elementów narodowych w swych świeżych i oryginalnych kompozycjach jazzowych.

Charakterystyczną cechą jest częste stosowanie przez tych muzyków w aranżacjach nader rzadkich instrumentów ludowych lub wprowadzanie zabiegów imitacyjnych, stylizujących brzmienie takich instrumentów. Wymienimy tu choćby użycie przez Parfienowa orientalnych instrumentów perkusyjnych w kompozycji *Derwisz* (festiwal „Jazz na Wołgą 81" w Jarosławiu i VIII Moskiewski Festiwal Muzyki Estradowej i Jazzowej „Jazz 82"), imitowanie litewskich dętych instrumentów ludowych przez Wiszniauskasa (IV Festiwal Muzyki Estradowej i Jazzowej „Witebska Jesień 82" i III Festiwal „Birsztonas 82"), wprowadzenie do instrumentarium indyjskiego oboju przez A. Kozłowa (VII Festiwal Moskiewski „Jazz 80"). Wyliczać można by jeszcze długo, ale tych kilka przykładów niechaj świadczy o szerokich horyzontach muzyków radzieckich, o ich wrażliwości na tradycje ludowe różnych narodów.

Innym zjawiskiem charakteryzującym radzieckich jazzmenów jest głęboka znajomość klasyki muzycznej, pozwalająca im z powodzeniem sięgać do skarbnicy rosyjskiej, radzieckiej i światowej muzyki klasycznej.

Wiążą się z tym ściśle zagadnienia repertuarowe radzieckich zespołów jazzowych. Na festiwalach, koncertach i płytach obok klasyki jazzowej zaznaczają swą obecność oryginalne kompozycje radzieckich jazzmenów, którzy korzystają także z dorobku współczesnych kompozytorów radzieckiej muzyki poważnej i rozrywkowej. Znaczną pomoc w tym względzie okazuje muzykom jazzowym Związek Kompozytorów Radzieckich, jego oddziały, sekcje i komisje. Na przykład oddział moskiewski Związku Kompozytorów Republiki Rosyjskiej nieustannie służy pomocą w dziedzinie organizacji życia jazzowego stolicy Kraju Rad, zaś Związek Kompozytorów Łotewskiej SRR w ramach VII Festiwalu Jazzowego w Rydze

„Rytmy lata 82" zorganizował nader owocny meeting muzykologów, dziennikarzy i krytyków jazzowych, goszczących na festiwalu. W maju ub. r. Wszechzwiązkowa Komisja Muzyki Estradowej, Instrumentalnej i Jazzowej Związku Kompozytorów Radzieckich oraz Zarząd Instytucji Muzycznych Ministerstwa Kultury ZSRR zorganizowały trzydniową naradę na temat: „Sytuacja i niektóre problemy rozwoju radzieckiej muzyki estradowej, instrumentalnej i jazzowej".

★

Liczne koncerty profesjonalnych zespołów jazzowych dla ogromnych audytoriów, recitale muzyków o programie stricte jazzowym skłoniły jazzmenów do zwrócenia szczególnej uwagi na strukturę kompozycji jazzowej w ogóle, na jej kształt i formę. W ostatnich latach zarysowała się zdecydowana tendencja do konstruowania całej kompozycji z uwzględnieniem improwizacji solowych. Wykonawcy nie muszą już za każdym razem udowadniać, że potrafią improwizować. Większość muzyków radzieckich, znanych zarówno w kraju, jak i za granicą, wypracowało zespół cech niezbędnych jazzmanowi z prawdziwego zdarzenia: wysoki poziom techniczny, talent kompozytorski i umiejętność improwizowania – co jest obecnie powszechnym zjawiskiem w jazzie radzieckim. Na różnych festiwalach zaprezentowano wiele znakomitych kompozycji, potwierdzających tę regułę. Za przykład najbardziej udanego mariażu cech jazzmana można uznać barwną i pełną fantazji kompozycję G. Łukianowa na temat *Love For Sale* Portera (XII Kujbyszewski Jazz-Festiwal „Wiosna 82" i VII Moskiewski Festiwal „Jazz 82". Kompozycja ta wyróżnia się „symfonicznością" formy, głębią i mocą kontrastów brzmieniowych, dzięki czemu zasłużenie zyskała sobie rangę wydarzenia w świecie muzycznym, zwłaszcza że w improwizacjach solistów zespołu Kadans zachowała w pełni swój jazzowy charakter. W ankiecie ryskiej gazety „Sowietskaja mołodioż" zespół Kadans znajduje się na drugim miejscu w kategorii „comba jazzowe", a sam G. Łukianow odzyskał swe pierwsze miejsce z 1981 roku w kategorii „trąbka/fluegelhorn". Warto wspomnieć, że w ogólnokrajowej ankiecie krytyków jazzowych pod nazwą „Gwiazdozbiór radzieckiego jazzu 80" ogłoszonej przez Jazz-Club Moskiewskiej Wyższej Uczelni Technicznej im. Baumana, Łukianow zajął drugie miejsce, a jego zespół – trzecie.

Ale nie tylko od struktury jednej kompozycji, udanej aranżacji czy porywającego wykonania zależy sukces lub porażka. Umiejętność stworzenia całościowego programu wieczoru, głęboko przemyślana „strategia dramaturgiczna" – oto co decyduje niekiedy o tym, iż muzycy w półgodzinnym programie festiwalowym (nie mówiąc już o koncercie czy recitalu) mogą określić i przedstawić swe credo artystyczne oraz estetyczne. Można tu przytoczyć przykładowo wszystkie występy tria G-T-Cz z Wilna, słusznie w ostatnich latach uważanego za najlepszy radziecki zespół jazzowy, co potwierdzają jednogłośnie wszelkie ankiety popularności. W. Ganielin (instrumenty klawiszowe), W. Tarasow (perkusyjne) i W. Czekasin (dęte) reprezentują najbardziej awangardowy kierunek w jazzie radzieckim. Są stałymi gośćmi (i stałą atrakcją) wszystkich niemal imprez jazzowych w Związku Radzieckim, odnosząc także liczne sukcesy poza granicami kraju. Co roku prezentują oni nowy program, zawierający nie tylko elementy jazzu, ale i dramaturgii scenicznej, porywając słuchaczy swym prawdziwym „teatrem muzyki jazzowej" – umiejętnie i w sposób niezwykle przemyślany wyreżyserowanym przez zespół.

Nic więc dziwnego, że w ankietach krytyków radzieckich ostatnich kilku lat Ganielin, Tarasin i Czekasin niezmiennie znajdują się w pierwszej trójce najlepszych solistów w swych kategoriach instrumentalnych. Ale w 1982 roku Czekasin nieoczekiwanie ujawnił swoje możliwości w nieco innej dziedzinie – a mianowicie w dziedzinie kształcenia nowych pokoleń radzieckich jazzmenów. Jego praca pedagogiczna doprowadziła do narodzin dwóch indywidualności: P. Wiszniauskasa i W. Łabutisa. Obaj jego wychowankowie – po udanym debiucie na festiwalu „Jazz nad Wołgą 81" – zaczęli zdecydowanie piąć się w górę, by dziś znaleźć się na pozycji znanych i uznanych mistrzów. Nic więc dziwnego, że od trzech lat W. Czekasin jest jednogłośnie obierany jazzmanem roku.

★

Jak kształtuje się rozkład sił na radzieckiej scenie jazzowej? Sięgnijmy do wyników ankiety ogłoszonej przez wyżej wymienioną ryską gazetę „Sowietskaja mołodioż" i ankiety „Gwiazdozbiór radzieckiego jazzu". Wymienia się w nich muzyków, których aktywność twórcza stale rośnie, a osiągnięcia artystyczne pomnażają sławę radzieckiej muzyki jazzowej. Pokolenie, które przyszło do jazzu w latach pięćdziesiątych, jak Łukianow, Kozłow, Zubow, Bachołdin, Bułanow czy Usyskin – to obecnie weterani jazzu. Pokolenie lat sześćdziesiątych, jak to się mówi, nadaje ton całemu obliczu radzieckiej muzyki jazzowej, stanowiąc główną jego siłę napędową, choć zaczyna już być wypierane przez tych, którzy przyszli w latach siedemdziesiątych – przez młodych absolwentów wydziałów estradowo-jazzowych dwudziestu radzieckich uczelni muzycznych. Pojawiły się nawet już pierwsze jaskółki pokolenia lat osiemdziesiątych: radziecki jazz przechodzi wyraźną kurację odmładzającą, co jest zjawiskiem nader pozytywnym i co daje się dostrzec bez trudu na każdym festiwalu.

Nie bez znaczenia dla rozwoju radzieckiej muzyki synkopowanej pozostaje i fakt, iż wśród leaderów znaleźć można przedstawicieli w zasadzie wszystkich stylów i kierunków jazzowych – od ragtime'u i dixielandu, aż po awangardę, jazz-rock i fusion.

Na wielu ważnych międzynarodowych festiwalach jazzowych ostatnich lat radzieccy jazzmeni zaznaczyli swą obecność, dając się poznać zagranicznym odbiorcom od jak najlepszej strony: zespół Mielodia – G. Garaniana i trio Moskwa-Tbilisi (A. Kuzniecow, T. Kuraszwili, D. Dżaparidze) – gościli na „Jazz-Jatra" w roku 1980 i 82, Kadans G. Łukianowa – na „Jazz Jamboree 80", zespół G-T-Cz – w Pradze w 1980, G-T-Cz i Arsenał – na „Berlińskich Dniach Jazzowych 80", Archangielsk W. Rezickiego – na Węgrzech w 1981, Allegro N. Lewinowskiego, L. Czyżyk i G-T-Cz – w Pori w 1982 i 83. Dotyczy to nie tylko festiwali. Na gościnne występy ze swymi programami koncertowymi stale wyjeżdżają do Bułgarii, NRD, na Węgry, do Rumunii, Włoch, Finlandii i innych krajów muzycy o różnorodnych ukierunkowaniach: od Leningradzkiego Dixielandu do awangardy w rodzaju G-T-Cz, jak również w rozmaitych składach – od solistów (L. Czyżyk) po big-bandy (orkiestra O. Lundstrema, Sowriemiennik – A. Kroiła).

Muzyka jazzowa Kraju Rad osiągnęła niezwykle szeroki zakres oddziaływania. Państwowe agencje koncertowe organizują w różnych miastach na terenie całego Związku Radzieckiego liczne festiwale (jak na przykład „Dekada jazzu", „Tydzień jazzu" czy „Dni jazzowe") z udziałem przede wszystkim muzyków zawodowych. Festiwale te nie mają charakteru konkursowego i są imprezami bardziej oficjalnymi, niż – na przykład – festiwale organizowane siłami komsomolskimi czy też społecznymi. Te ostatnie jednak są nie mniej interesujące (z punktu widzenia możliwości wykrywania nowych talentów, poszerzania geografii radzieckiego jazzu czy udziału znacznej liczby zespołów amatorskich) – od festiwali „profesjonalistów". Zwłaszcza że nowe talenty pojawiają się z reguły właśnie na przeglądach amatorskich, by z czasem przejść na zawodowstwo. Te amatorskie imprezy mają najczęściej charakter konkursu, a do jury zapraszani są wybitni muzykolodzy i krytycy jazzowi.

Także i filharmonie w całym kraju przyczyniają się do rozwoju ruchu jazzowego, organizując cykle koncertów abonamentowych, czy uczestnicząc w organizacji występów zespołów zawodowych w ramach ludowych uniwersytetów kultury. Pomagają im wydatnie kluby jazzowe (których w całym Kraju Rad istnieje obecnie ponad pięćdziesiąt), a które nieustannie rozszerzają zakres swej działalności – od organizacji jam sessions, poprzez spotkania twórcze, aż po „jazzowe przejażdżki" statkiem po rzekach i jeziorach całego Kraju Rad.

Wszystko to pozwala stwierdzić, iż radziecki jazz nieustannie się rozwija i ma przed sobą bogatą przyszłość.

GEORGIJ BACHCZIJEW
(APN – specjalnie dla „Magazynu Muzycznego")

OD REDAKCJI: autor szkicu o współczesnym jazzie radzieckim jest znanym w ZSRR krytykiem jazzowym, członkiem Międzynarodowej Federacji Jazzowej.

Zespół „KADANS", a poniżej jego kierownik – HERMAN ŁUKIANOW







PIOTRAS WISZNIAUSKAS

Zdjęcia W. ŁUCZIN – APN

ĆWICZENIE WYOBRAŹNI



M. MAKOWSKI

KRZESIMIR DĘBSKI

Rozmawiamy rano 4 grudnia w kaliskim hotelu „Prosna", tuż przed wyjazdem zespołu String Connection do Hamburga. Krzesimir jeszcze nie wie, nie może wiedzieć, że w dorocznej ankiecie pisma Jazz Forum czytelnicy wybiorą go muzykiem roku, kompozytorem roku, skrzypkiem roku, String Connection zespołem roku, „Workoholic" płytą roku, a w kategorii aranżacji umieszczą go na drugiej pozycji tuż za Wojciechem Karolakiem... Zaczynamy od samego początku. Pełne wykształcenie muzyczne sfinalizowane dyplomem w klasie kompozycji prof. Andrzeja Koszewskiego Akademii Muzycznej w Poznaniu. Tradycje muzyczne wyniesione z domu, początkowe fascynacje klasyką współczesną – Bartok, Kodály, trochę baroku, sporadyczne chałtury z zespołami rozrywkowymi (na fortepianie), skrzypcowa i fortepianowa klasyka w szkole, na studiach przede wszystkim współczesna kompozycja.

– A jazz?

– Pamiętam, było to bodaj w 1971 roku, gdy jeszcze mieszkałem w Lublinie, wybrałem się na kolejny koncert abonamentowy do filharmonii. A tam – Murzyn z trąbką i sekcja (zespół Art Farmera – przyp. T.S.). *Co zagra, to ludzie biją brawo, niewiele z tego rozumiałem. W akademiku miałem kolegów, którzy zawzięcie słuchali jazzu i to był chyba punkt wyjścia, ale tak naprawdę to minęły ze trzy lata, zanim zacząłem uważnie słuchać jazzu, zanim przestał mnie denerwować saksofon. Mówię szczerze, tak jak było!*

– Pierwszy jazzowy zespół?

– Kiedyś w Poznaniu zostałem zaproszony do współpracy przez grupę Warsztat. Potrzebowali wokalisty. Nie widząc siebie w takiej roli, przypomniałem sobie o zarzuconych skrzypcach, no i tak się zaczęło. Wspominam ten zespół z ogromnym sentymentem, była to prawdziwa szkoła grania standardów, szkoła pracy, współżycia z ludźmi. Praca w zespole zorganizowana była znakomicie, tak po poznańsku. Nie wiem, czy jakikolwiek zespół przerobił wówczas tyle, co my. Graliśmy masę standardów, w różnych stylach, w różnych układach, spotykaliśmy się na próbach w dzień i w noc, a bywało, że rozpoczynały się one z przyczyn organizacyjnych – o 4 nad ranem!

– Warsztat był zespołem, który ze zmiennym szczęściem „podchodził" do festiwali, brakowało mu siły przebicia...

– Gdy przyjechaliśmy na festiwal Jazz nad Odrą, to nie wiedzieliśmy co grać, tak wiele przerobiliśmy. Zmienne szczęście? Może to i dobrze. Danek Jarmołowicz jest dzisiaj „poważnym" dyrygentem i świetnie sobie radzi, trzech nas jednak pozostało przy jazzie – Krzysztof Przybyłowicz, Zbigniew Wrombel i ja.

– Ostatni raz Warsztat wystąpił we Wrocławiu bodaj w 1978 roku?

– Tak, otrzymałem wówczas II nagrodę solistyczną, ale za tym nic kompletnie nie poszło. Zacząłem pisać aranżacje dla Orkiestry Rozrywkowej PRiTV w Poznaniu, pisałem piosenki, wieczorami za bardzo dobre pieniądze grałem z kabaretem Tey. Czasami grało się muzykę, wobec której człowiek się wewnętrznie buntował, ale grało się, tak jak gra się na całym świecie, to jest właśnie profesjonalizm. Płacą, trzeba grać! Pamiętam te wszystkie Sopoty, Opola, prawdziwa szkoła cierpliwości...

– Wróćmy do jazzu...

– Pół roku po ostatecznym rozpadnięciu się Warsztatu grałem już z zespołem Kazimierza Jonkisza. Pamiętam, jeździłem często do Warszawy na próby i koncerty, płaciłem pociągi, hotele, płaciłem słono za zastępstwa w Tey'u, jeździłem jak osioł, a tu – bywało, próba odwołana, koncert nieaktualny, ktoś nawalił, ktoś zapomniał, warszawskie podejście... Powoli jednak zespół zaczął się rozkręcać, zwłaszcza gdy doszedł Andrzej Olejniczak. W sumie było to pierwsze profesjonalne granie. Festiwale, trasy, koncerty, Jazz Jamborée, napisałem wtedy dużo kompozycji, chyba koło dwudziestu, no i nagraliśmy pierwszą płytę „Tiritake".

– I chyba w tym mniej więcej czasie, po Jazz Jamborée 80, przyszło nieoczekiwane zaproszenie od Joachima Berendta na warsztat skrzypcowy do Baden-Baden. Ten wyjazd chyba był ważny dla Ciebie?

– Tak, ale nie tylko ze względów muzycznych. Nagraliśmy w sumie ponad pięć godzin muzyki za ogromne pieniądze. Szybka praca, niemal á vista, trochę na zasadzie produkcji masowej. String Summit tworzyli John Blake, Didier Lockwood i ja plus muzycy towarzyszący. Z sześciu kompozycji, jakie przywiozłem do Baden, nagraliśmy m.in. trzy moje i jedną wspólną. Ostateczny jednak rezultat nie jest rewelacyjny, gdyż Berendt na płytę wybrał (pomylił się?) nie te wersje, które wspólnie zaakceptowaliśmy. Ale w sumie był to kontakt ze wspaniałymi muzykami i ludźmi. Gdy potem nagrywaliśmy płytę z Jonkiszem, nie miałem tremy, wiedziałem, że można się mylić, wszyscy się mylą. Był to dla mnie ważny przełom psychiczny.

– Wkraczamy powoli w początki grupy String Connection...

– Praca w zespole Kazimierza Jonkisza zaczęła komplikować się ze względów obiektywnych. Mieszkaliśmy w różnych miastach, Andrzej Olejniczak pojechał grać na statek, wreszcie pojawiły się kłopoty z benzyną, a więc z realizacją tras koncertowych. String Connection to była próba powołania do życia czegoś nowego w oparciu o doświadczenia. Postanowiłem od razu – ucząc się na błędach – zbudować mocne profesjonalne podstawy dla zespołu. A więc jak był pierwszy koncert, to był i afisz, i w kieszeni pierwszy kontrakt zagraniczny. Na początku było nas czterech – Janusz Skowron, Zbigniew Wrombel, Krzysztof Przybyłowicz i ja. Wbrew panującej atmosferze, wbrew nastrojom graliśmy muzykę relaksową, z lekkim uśmiechem. Recenzje z tego okresu (np. pamiętny koncert w Zurychu, listopad 1981), procentują nam do dziś. Po wyjeździe Przybyłowicza i Wrombla na statek, powstał nowy skład z Krzysztofem Ścierańskim, Zbigniewem Lewandowskim i Andrzejem Olejniczakiem (który właśnie „zszedł na ląd"). Koncerty we wrocławskiej „Rurze", pamiętny festiwal w Kaliszu i ... stan wojenny.

– ?

– Wielu ludzi z naszej branży po 13 grudnia nic nie robiło, ja starałem się jak najwięcej pisać i to się bardzo przydało. W maju był już Jazz nad Odrą i zaproszenie na festiwal do Norymbergi.

– Czy można mówić o jakichś założeniach stylistycznych zespołu?

– Różne były dotychczasowe doświadczenia muzyków. Przybyłowicz – swing, Ścierański – wpływy rockowo-namysłowskie, Olejniczak – w zasadzie wszystko, itd. Trzeba było znaleźć wspólną płaszczyznę i w sumie była nią szeroko pojęta muzyka jazz-rockowa. Trzeba było się zgrać, poczuć razem.

– I chyba idziecie konsekwentnie w jednym kierunku, traktując – na moje ucho – jazz nadal z lekkim uśmiechem, choć znajduję w waszym repertuarze utwory poważniejsze (*New Romantic Expectation*), ale z drugiej strony także oryginalne stylizacje tańców.

– Nie chcemy naśladować wpływów bezpośrednich, choć przecież tak naprawdę nie sposób się od nich uwolnić.

– Jak powstają, jak „realizują się" nowy utwór w zespole String Connection?

– Mamy w repertuarze utwory J. Skowrona, A. Olejniczaka, K. Ścierańskiego i moje, z tym, że tych ostatnich jest najwięcej. W moim przypadku wszystko jest napisane. Przed próbą pracuję osobno z Januszem Skowronem i Krzysztofem Ścierańskim, potem sama sekcja i wszystko jest gotowe. Dla przygotowania nowego repertuaru potrzeba nam nie więcej niż dwa dni prób. Oczywiście są takie kwestie, których nie uściślam – np. artykulacji, bo choćby taki Olej sam zagra to lepiej niż ja wcześniej pomyślałem.

– Czy w improwizacji pozostawiacie sobie pełną swobodę?

– To zależy, w którym utworze, poza tym wiele zależy od dramaturgii koncertu. Np. jeden zagra długie, bardzo ekspresyjne solo, następny wtedy dla równowagi uspokaja akcję.

– Słowo o reżyserii koncertów String Connection. Niektórzy nasi muzycy twierdzą, że pewne gesty, pewne zabiegi „teatralne" celowo przygotowujecie...

– Nie, to wychodzi z nas, choć rzeczywiście, wraz z koncertami wyćwiczyliśmy kilka grepsów, które od czasu do czasu powtarzamy, ale w sumie to wychodzi z „gry". Bywa, że jak nie mamy na to ochoty, to jesteśmy tacy „normalni" i „koncertowi".

– Jaki koncert wspominacie najmilej?

– Było kilka takich koncertów w małych klubach RFN, pamiętam jeden taki koncert w „Akwarium" i jeden z ostatnich w Lund, w Szwecji.

– Klęski?

– Były takie wydarzenia, choć wydaje mi się, że poniżej pewnego poziomu nie zeszliśmy. Ale tak naprawdę, to niemile wspominam telewizyjny występ w „Akwarium". Upał od reflektorów, zupełnie nie ci ludzie na sali, brak luzu...

– Wróćmy do twoich kompozycji, jak one powstają?

– Piszę często bez instrumentu, np. w pociągu, bo stukot kół nasuwa pewne skojarzenia rytmiczne. Np. utwór „Berolina Foxtrott" powstał w ekspresie „Berolina". Zresztą w ogóle bardzo różnie z tym jest, często wychodzę od linii basu, zdarza się, że przerzucam tematy z utworu do utworu. Czasem przychodzi coś do głowy w łóżku przed snem, ale spać się chce, a następnego dnia ani śladu po pomyśle. Najlepsze utwory – jak zauważyłem, to te, do których pomysł przychodzi błyskawicznie, nieoczekiwanie. Oczywiście zdarzają się też utwory niedopracowane, co wynika np. z lenistwa, i potem, w trakcie gry, trzeba je żmudnie poprawiać.

– Przejdźmy do skrzypiec. W jaki sposób pracujesz nad techniką, improwizacją?

– Przez te wyjazdy ciągle brakuje mi czasu, a chodzi przecież o ćwiczenie wyobraźni, co bym chciał zagrać. A więc nawet wtedy, gdy nie mam instrumentu pod ręką, np. w samochodzie czy pociągu, układam w myślach jakiś schemat harmoniczny i – również w myślach – improwizuję. W ogóle jeśli chodzi o jazz, to zaczynałem późno, mając 23 lata, a więc musiałem szybko nadrabiać pewne rzeczy, w dużym stopniu teoretycznie. Myślałem skalami, bitonalnością. Problem techniczny w sumie polega na tym, by ręka „zdążyła" za tym, co wymyśli głowa, niektóre rzeczy trzeba ćwiczyć szczególnie, np. tam, gdzie są szybkie zmiany harmoniczne, czy zmiany zaskakujące. W sumie – ćwiczenie „głowy", a potem kontrola, czy jestem w stanie zagrać to, co wymyślę.

– Braki?

– Och, jest ich masa! Niekiedy tych rzeczy, które pomyśli głowa, nie zdążę zagrać, potem gram to w garderobie, na zasadzie musztardy po obiedzie. Prywatnie rzecz biorąc, to mam niespecjalnie wysokie mniemanie o sobie jako o skrzypku jazzowym, jeszcze to wszystko jest zbyt „hobby".

– Na jakim instrumencie grasz?

– Chciałbym uzyskać najbardziej klasyczne, naturalne brzmienie. Gram na wzmacniaczu Polyton, ale chcę go zmienić na jakiś inny stereo, w celu rozszerzenia brzmienia, bo cały czas mam problemy z właściwym nagłośnieniem skrzypiec. A one same mają dobrą metrykę, choć nieznanego budowniczego.

– W jakim kierunku, twoim zdaniem, powinien rozwijać się zespół String Connection?

– Na przyszły rok (1984 – przyp. T.S.) *mamy masę zaproszeń na festiwale i to niekiedy o profilu ambitnym. Chcemy określić się zdecydowanie i oryginalnie, indywidualnie. Używam liczby mnogiej „my" warunkowo, ponieważ nie wszyscy w zespole zgadzają się co do tego. Zmieniamy trochę instrumentarium. Andrzej Olejniczak będzie grał również na klarnetach, w tym również na basowym. Ja chcę w Kraśniku wybudować sobie nieco inne skrzypce, o brzmieniu klasycznym, ale z większą ilością basowych strun. W większym stopniu chcemy wykorzystać syntezatory, ale bez przesady, w sposób „humanitarny".*

– Kto wami się opiekuje?

– Pracujemy z dwoma menadżerami. Tadeuszem Makowskim (sprawy zagraniczne) i Wojtkiem Bednarskim („referat" krajowy). Pracuje także z nami Rafał Peczkowski, „człowiek-ucho", student reżyserii dźwięku z Warszawy, który dba o stronę akustyczną, nagrywa również nasze płyty. M.in. komercyjną płytę „Die Rock Zimbalisten" dla wytwórni Rogot.

– Plany na 1984?

– Prawie cały czas w podróży i prawie cały czas za granicą. Europa, Ameryka i może coś jeszcze. Tym większe znaczenie będą więc miały nieliczne występy krajowe.

Do pokoju Krzesimira w hotelu „Prosna" wchodzi jeden z impresariów i kierowca ciężarowego Mercedesa. Dochodzi dwunasta w południe, następnego dnia po południu koncert grupy String Connection w Hamburgu. Powodzenia.

Rozmawiał:
TOMASZ SZACHOWSKI

CIENKI LÓD

Festiwal po polsku wygląda tak:

Jest parę minut po piątej, grudzień, na dworze szarówka, pod halą faluje szary tłum, w tle milicyjne ciężarówki. Jest zimno i jeśli wreszcie przedrzesz się przez bramkę, ze zgniecionymi płucami i urwaną torbą, zobaczysz, że w środku jest jeszcze zimniej i dziwniej, bo mamy do czynienia ze sztucznym lodowiskiem i na lód położono dyktę. Na tej dykcie będą tańce, bo nie opłaca się rozmrażać obiektu na dwa dni, a koncerty będą trwały po osiem godzin, bo nie ma pieniędzy, żeby wynająć halę na dni trzy.

Możesz mieć wrażenie, że przyszedłeś nie tu gdzie trzeba, ale wszystko w porządku: estrada, a na niej kolumny pudeł, a niżej twoi kumple. Jest zimno i trwa szkoła, więc kumple nie są specjalnie wystrojeni, bez malunków, jakiś kolczyk tylko, jakiś znaczek. Przynieśli co najwyżej transparent wyrysowany długopisem, podmalowany farbkami: TSA, Lady Pank, Lombard, a jeśli to jest „Niech żyje Republika", w języku francuskim, to ma on błąd ortograficzny, ale co tu wymagać? Przecież ta robota płynie z serca.

Jeśli się dobrze przyjrzeć twoim kumplom, to mają oni wygląd ludzi niepotrzebnych. Figurę nieszczególną (skąd się wzięło takie skarłowaciałe pokolenie?), strój coraz bardziej lichawy i niedostatki w wymowie i edukacji, ale też pewną cechę szczególną, trudną do ujęcia w słowa, skazę niepotrzebności właśnie, braku wartości i nadziei. I dlatego pewnie koncert dla nich to duża rzecz. Widać to, bo na tę okazję istnieje szczegółowy, niepisany kodeks zachowań. Witania się, biegania, skakania. On powstawał przez te trzy lata i obowiązuje teraz w całej Polsce. To musi być bardzo ważne i kompensujące, bo inaczej nie wytworzyłoby własnej podkultury.

(Jeśli jesteś prawdziwym fanem, starasz się wejść za darmo. Masz puste kieszenie i znasz swoje trasy: po rynnach, przez toaletę na pierwszym piętrze na przykład. Później pędzisz zakamarkami, na złamanie karku, jakbyś nie wierzył w swoje szczęście, w locie rzucasz okiem na plakaty, które zdrożały i czy może rzucili nowe płyty, wysupłasz pięćsetkę, pożyczysz od kogoś. Wszyscy wpadają w podobny amok biegania co i ty.)

Co tu wymagać? Jest kryzys i drożyzna. Dlatego na scenie nie ma dekoracji. One wypadły z planu, bo przechylały kosztorys w stronę deficytu, a festiwal powinien przecież zarobić. Na muzyków, na obsługę, na transport, na prąd, na hotele, na halę sportową, a powinno jeszcze coś zostać dla jazzmanów na planowym deficycie.

Teren przyjechał ze śpiworami. Teren nie ma swoich festiwali, więc obsadza cudze. Jeżdżenie na koncerty to również pomysł ostatnich trzech lat. Zorganizowani przyjechali nyskami i sanosami na łysych oponach, luzacy — pociągiem. Trzeba podziwiać ich zdeterminowanie. Przetrzymali do koncertu w mlecznych barach, pełnych bezdomnych staruszków — pijanych ciepłem.

I takie jest pierwsze wrażenie, że wszystko tutaj do siebie pasuje: ten szary tłum i szara hala, z płatami odpadającej farby, bluzganie i pety duszone butem w holu, i nawet gaz puszczony tamże w celu przywrócenia porządku. Wszystko jest utrzymane w tej samej poetyce i wygląda tak, jakby świat miał się skończyć pojutrze, więc nie warto już niczego naprawiać i wysilać się, a nawet spuścić po sobie wody.

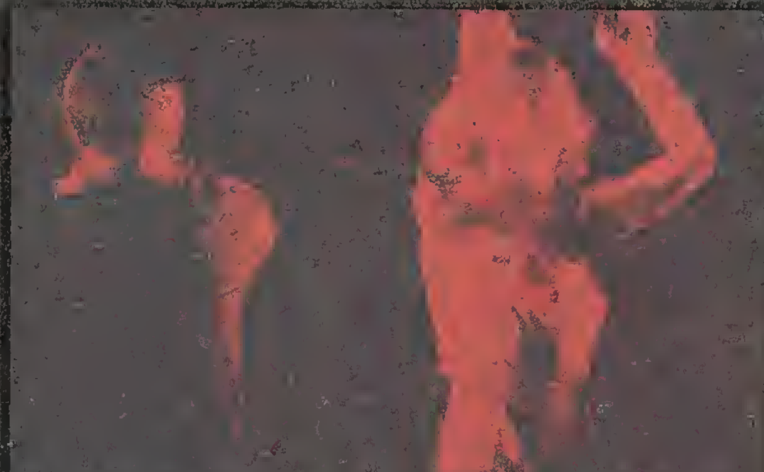
Później gaśnie światło i to wiele upraszcza. Pierwsza kapela ma najgorzej, bo musi najpierw roztopić szron, który osiadł na fotelach, a później odtaić ludzi, wprawić ich w ruch.

Żadna kapela nie ma teraz lekko, bo czasy łatwego entuzjazmu już minęły. Entuzjazm jest w cenie i rezerwowany tylko dla własnej kapeli. Serce fana jest mało pojemne i zostały tu przeszczepione obyczaje ze stadionów piłkarskich (zresztą i publiczność po części ta sama), że gdy kibicujesz Lady Pank to nie Lombardowi i na odwrót.

Dlatego przed każdym blokiem widać znad sceny wędrówkę ludów, jak pod estradą zmieniają się fani. Z fana wychodzi dusza szowinisty, fan staje się coraz bardziej okrutny i nietolerancyjny.

Fan staje się również coraz bardziej znudzony.

















Zdjęcia: M. MAKOWSKI

DOZWOLONE DO LAT 18?

Ja wiem, że to tylko rock and roll, ale to lubię
(tytuł jednego z utworów The Rolling Stones)

TONIKA. Gigantyczna kolejka ustawiła się do sklepu Tonpressu. Wiadomo – sprzedają jakąś nową płytę. W kolejce wyłącznie młodzież. Wiadomo – wyszedł nowy longplay rockowy. Takiej kolejki chyba jeszcze nie było. Wiadomo – nareszcie ukazała się pierwsza duża płyta Lady Pank.

Jest wtorek. W sobotę i niedzielę będzie można kupić ten longplay na warszawskich „pchlich targach" – na stadionach „Spójni" i „Skry". A bez koperty sprzedawano tam płytę Lady Pank już dwa tygodnie wcześniej. Mimo to kosztowała więcej niż ta sprzedawana w sklepie, z okładką. I mimo to trafiali się nabywcy. Takie czasy. Taki popularny ten nasz polski rock.

SUBDOMINANTA. Odwiedził mnie znajomy, który – choć ma trzydziestkę na karku i nie należy do tzw. fanów – stara się zbierać polskie płyty rockowe. Przerzucił płyty z polskim rockiem, które włączyłem do mego zbioru w ciągu ostatnich kilkunastu miesięcy i był zaskoczony. Zaskoczony, że „tyle tego wyszło".

Ktoś, kto mieszka w Warszawie i pracuje w biurze przez osiem godzin dziennie nie ma szans wychwycić wszystkich nowych płyt rockowych. Nawet jeśli po wyjściu z pracy będzie pokornie ustawiał się we wszystkich kolejkach. Dorosłe życie ma to do siebie, że nie można tylko zajmować się zbieraniem płyt. Ściślej biorąc – poszukiwaniem, bo handel płytami ma u nas charakter chimeryczny (znamy to zresztą z innych dziedzin...). A to już płyta była, a to się spodziewają, a to może będzie w przyszłym tygodniu, a to jest pod ladą, czyli tylko dla znajomych i może paru Bardzo Grzecznych Klientów. Popyt przerasta podaż – więc wszystkie chwyty dozwolone. A reedycji najbardziej poszukiwanych nagrań nie będzie, bo do tłoczni też wielka kolejka. Jak meteor przemknęły płyty Perfectu, tylko longplay wydany przez Muzę w półmilionowym nakładzie na chwilę pojawił się w witrynach sklepowych. Ten, komu nie udało się kupić longplaya Urszuli z Budką Suflera, wydanego przez Savitor, może tylko liczyć, że piosenkarka nagra drugą płytę i tę uda mu się chwycić. Nowe firmy fonograficzne prowadzą różną politykę wydawniczą: Polton w przeciwieństwie do Savitoru stawia na nakład a nie na ilość tytułów. W rezultacie longplay Republiki, kosztujący – bagatela! – 700 zł (dotychczasowy rekord, jeśli idzie o polskie płyty w handlu oficjalnym), przez ostatnie pół roku jest w Warszawie w ciągłej sprzedaży, a i z nabyciem wydanego ostatnio albumu Turbo nie ma kłopotów.

Jak wygląda to w innych miastach – nie wiem. Wiem natomiast, że kolejna edycja Savitoru – longplay grupy Rezerwat jest już w momencie ukazania się rarytasem. Nakład 40 tysięcy to kropla w morzu potrzeb bez względu na to, czy płyta jest udana, czy tylko taka sobie. Dla tych, którzy nie mają czasu, żeby biegać od sklepu do sklepu pozostaje alternatywa: zrezygnować z kupna albo kupić u spekulanta na „pchlim targu".

DOMINANTA. Rozmawiałem kiedyś z Wojciechem Karolakiem na temat naszej jazzowej publiczności. Był rozdrażniony i narzekał, że na ogół przychodzi mu grać dla audytoriów zupełnie nie przygotowanych do odbioru jazzu. Narzekał, że wśród publiczności przeważa młodzież oczekująca typowo rockowych emocji albo ludzie całkiem przypadkowi, z którymi nie sposób nawiązać kontaktu. Koncert rockowy można odbierać zupełnie spontanicznie i intuicyjnie, ale – dla dobra polskiego rocka i zgromadzonej publiczności – zawsze powinna być na widowni grupa słuchaczy mająca pewne pojęcie o tej muzyce, potrafiąca docenić repertuar danego wykonawcy i jego umiejętności. W wielu krajach jest to czymś naturalnym i oczywistym. Rock jest przecież rodzajem sztuki estradowej (tylko niekiedy bywa hymnem młodzieżowej subkultury) i ma już swą całkiem bogatą tradycję.

A u nas czas najwyższy, aby bić na alarm. Krajowy rock przeżywa wyjątkowo dobry okres, nigdy nie mieliśmy tylu kompetentnych i interesujących zespołów, a publiczności zainteresowanej rockiem jako propozycją artystyczną prawie nie ma.

To samo, co w latach siedemdziesiątych, latach nieco sztucznie podsycanej u nas popularności jazzu, trapiło Wojciecha Karolaka (a może i kilku innych jazzmenów biorących serio swą działalność i chcących być traktowanymi serio) teraz powinno martwić naszych rockowych gwiazdorów. Sukces odniesiony przed publicznością, dla której historia krajowego rocka zaczyna się od Kombi i Lady Pank, a światowego – od Electric Light Orchestra i The Police, przed publicznością, która z zasady wygwizduje wolne utwory, a oklaskuje te, które zna na pamięć z radia – nie jest naprawdę sukcesem. Jest grą pozorów.

Zainteresowanie rockiem nie jest u nas sztucznie podsycane. Przeżywamy rezultat sztucznego stłumienia rozwoju tej muzyki w Polsce, dokonanego środkami administracyjnymi w drugiej połowie lat siedemdziesiątych. Trwające od kilku lat szaleństwo na punkcie rocka zepchnęło na margines ludzi mogących zainteresować się tą muzyką naprawdę świadomie; tych, którzy mogliby nadawać ton odbiorowi tej muzyki. Bo wbrew temu, co wypisują niektórzy publicyści pozujący na poważnych recenzentów, do odbioru rocka też trzeba być przygotowanym. Pamiętam, jak kilka lat temu Porter Band zagrał w czasie swego koncertu *Satisfaction.* Nigdy przedtem nie słyszałem z naszej estrady tak udanej wersji tego rockowego standardu, tego utworu-symbolu rocka. Publiczność zareagowała zdawkowo, większość obecnych na widowni chyba nie wiedziała, czego słucha. Nie tak dawno byłem świadkiem fatalnego przyjęcia występów interesujących grup brytyjskich U.K. Subs i Spear Of Destiny. A podobno punk-rock i Nowa Fala są wśród krajowych nastolatków w modzie. Nie można więc serio traktować naszej publiczności gromadzącej się dziś na koncertach rockowych. A nasza czołówka – jak nigdy – stara się tworzyć stylową muzykę rockową, łączyć walory użytkowe z artystycznymi wartościami.

To dobrze, że dwunasto-, trzynastoletnia publiczność garnie się do rocka; że emocjonuje się estradowym stylem Lady Pank, że dziewczyny kochają się w Janie Borysewiczu, że ich koledzy wieszają na ścianach plakaty Republiki. Lepsze to, niż mieliby zajmować się większymi głupstwami, wydawać kilkaset złotych nie na plakat czy na płytę, a na jakieś destruktywne „hobby".

Niedobrze, że tak jak w latach siedemdziesiątych jazz stał się u nas „muzyką dla studentów" – tak obecnie rock, mimo stosunkowo wysokich cen biletów i płyt, stał się muzyką dla uczniów starszych klas szkół podstawowych i młodszych klas szkół średnich. Utrwala się ten fałszywy stereotyp zrodzony w warunkach, gdy popyt na rockową rozrywkę zdecydowanie przerastał podaż. Fonografia ciągle nie nadąża za potrzebami, ale jeśli idzie o koncerty krajowych zespołów – rynek został mniej więcej nasycony. Teraz byt polskiego rocka zależy od bardzo młodego, kapryśnego i zdezorientowanego audytorium, bo nie ma u nas wykonawców żyjących tylko ze sprzedaży płyt; bo organizatorzy imprez nie będą zastanawiali się jak trafić do nieco starszych, potencjalnych odbiorców takich koncertów, a ogarnięci pogonią za natychmiastowym zyskiem szybciej zrezygnują z rocka niż przeczekają moment, gdy zacznie odpływać przypadkowa publiczność i powstała luka zacznie wypełniać się w sposób naturalny. I nie wiem, kogo za to winić i co tu radzić.

Wiem, że na pewno wielu spośród czytelników „Magazynu Muzycznego" ze zdziwieniem oglądałoby zdjęcia z ostatniego amerykańskiego tournee The Rolling Stones. Na fotografiach widać też publiczność: dużą część stanowią osoby około trzydziestki.

A przecież The Rolling Stones to synonim rocka.

W.K.

CIENKI LÓD


cd ze str. 9

Jest na to test. Oklaski na wejście, a właściwie wycie. Tutaj jest dopiero prawdziwa lista przebojów i lista notowań. Ci na estradzie muszą to czuć: ile są warci dla tej sali, czy idą w górę czy spadają? (Ile koncertów wytrzymają jeszcze trasy, jak to jeszcze długo potrwa?).

Ci co spadają, mają w zapasie jeszcze jeden sposób: *cześć,* krzyczą, *hej, jak się macie?* I teraz właśnie widownia powinna zawyć, rzucić szalikami w górę. Ale nie, zamiast *cześć* jest cisza. Ona jest straszna i rozkłada granie, które nie istnieje bez widowni, bez dopingu, bez tej elektryczności, którą sala wita idola.

Fan stał się coraz bardziej krwiożerczy, domaga się ofiar i nowości. Co pół roku musi mieć nowego idola i żąda, aby mu oczy wylazły z orbit. Żąda dymów, laserów, żywych panter, bo już nie wystarczają podmalowane kocie oczy Lady Pank. A tu przecież kryzys i drożyzna.– *Wiesz, im chyba już przestało wystarczać samo granie* – mówi Andrzej Nowak, ex-TSA – *chcą, żeby im podpalić salę, wtedy będzie się podobało.*

Bo właśnie śpiewa Martyna Jakubowicz, a obcy fan krzyczy: – *Idź do domu!*

– *Pójdę, kiedy mi się zechce* – polemizuje Martyna. I w taki dołek wpada każda kapela, kiedy zwolni, kiedy podblusuje, włączy syntezatory. A już nie daj Boże, kiedy chociaż z lekka zajazzuje, wypadnie z konwencji. Wtedy – gwizdy.

Musi być głośno, musi być rąbanka, musi być przebój.

Jakby ludzie bali się ciszy i swoich myśli. Muszą chodzić bębny.

Chociaż nie, jest taki cudowny moment, kiedy TSA gra *Trzy zapałki* i tysiąc ogników zapala się w ciemności, i sala wygląda jak cmentarz w Zaduszki. I wtedy czuje się wspólnotę, i taka myśl przychodzi do głowy, że te lata rocka coś nam wszystkim dały, coś co nie zginie, czego nikt nie odbierze, ale przecież *Trzy zapałki* grane są po raz ostatni, a TSA żegna się tutaj ze swoimi dwoma muzykami, a może żegna się z czymś jeszcze, zamyka epokę?

Zaczęła się pięknie, może za pięknie, bo nie było jeszcze u nas facetów, którzy tak grają, takich włosów, takiej pantomimy i mokrych podkoszulek.

Czasy się zmieniły, gesty spowszedniały.

Już się nie trzyma palców w V, to minęło, choć jeszcze te palce czują się nieswojo i nie wiedzą, co ze sobą zrobić.

– *Będziemy grali tę naszą muzykę* – mówi Marek Piekarczyk z TSA *–bo co tu innego można grać?* I to pytanie zawisa nad salą. Bo co przyniosły te trzy lata? Bardzo wiele i bardzo mało. Ile dały prawdziwych sal do grania? Ile sprzętu? Ile tłoczni płyt? Ilu tekściarzy? Ilu krytyków z prawdziwego zdarzenia? I gdzie w ogóle podziała się ta forsa, te góry pieniędzy? Kto zarobił, a kto nie ma nic?

I najważniejsze: czy jest w tym wszystkim, w całym tym naszym rocku jakaś myśl organizująca, to małe uczciwe coś, co się chce przekazać ludziom?

Są to wszystko smutne pytania. I pewnie niepotrzebne, bo jest dobrze. Mamy dzisiaj sprzedane 8564 bilety i odsunięte widmo bankructwa oraz trend pozytywny, bo rok temu sala była wypełniona tylko do konsolety, a teraz nie ma gdzie szpilki włożyć i – kiedy trzeba – jest po staremu, i porządkowi spod sceny mają pełne ręce roboty i wyciągają z tłumu spod głośników otumaniałych fanów, klepią po twarzy, cucą i wyciągają ręce po następnych. Jest dobrze: i dziewczyny z kwiatami, i tłumek przy autobusie z wykonawcami. Jesteśmy wielcy i potrzebni. Nie, to się nie skończy, byle ostrzej, byle szybciej.

Ale też od strony kulis widać coraz wyraźniej, że w tym graniu jest coraz mniej luzu, zabawy, święta, a coraz więcej zaciskania zębów, zmęczenia i pogoni. Żeby jeszcze zdążyć, pociągnąć, oszukać los.

Po kulisach krąży plotka, że mają kasować cały ten rock. Powiedzą: *basta, wystarczy.* Muzycy pytają dziennikarzy, czy już coś wiedzą i czy mają zalecenia. Ale też sami mają coraz większą świadomość tego, że nasz rock może się zjeść sam. Może runąć na ziemię, jak gigant na glinianych nogach.

I kiedy wszystko – niby – jest jak trzeba, kiedy lód zaczyna już się topić pod nogami, kiedy fani mdleją, bo mają głośno, ostro i same przeboje, kiedy odśpiewali zbiorowo *Mniej niż zero* i tak dalej – od strony kulis wypełza wielki znak zapytania.

Bo już tylko Lady Pank jest w stanie wypełnić wielkie sale. TSA – już nie, Maanam – też, a ostatnio również Republika (szpalerek ludzi opuszcza salę, gdy zaczynają grać). A tylko wielkie sale mogą zwrócić koszty. Jak pojemny jest bilet? Jakie dodatki może jeszcze wchłonąć? Kiedy koncerty przestaną się opłacać, będzie mniej koncertów. A muzyk potrzebuje te swoje dwa tysiące dziennie, inaczej nie wyżyje. To znaczy przestanie grać. Bo tylko z koncertów można się utrzymać. Z minuty na minutę drożeje transport, bo jest dolarowy i drożeje wszystko, bo każda najgłupsza rzecz: od struny po kabelek jest w tym interesie za dolary.

Ile może kosztować bilet, plakat, płyta? Jak pojemne są jeszcze kieszenie?

W takiej sytuacji pogłębia się przepaść między ekstraklasą a zapleczem, bo coraz więcej kosztuje skok do pierwszej ligi, a czasy łatwiejszych pieniędzy, pełniejszych sal i tańszego dolara jakby odpłynęły w przeszłość.

Dlatego nie ma się co dziwić, że na scenie coraz mniej luzu, zabawy i święta, mniej eksperymentów, a więcej hitów, bo już nikogo, kto chce przetrwać, nie stać na luz. Liczy się przebój i radio, i coś lżejszego, z dobrą rybką, co daje po uszach.

Festiwal po polsku składa się również z hotelu. Pasuje do tła, bo jest przeważnie zdewastowany. W hotelu jest miło i dobrze, bo wszyscy się znają z innych festiwali, muzycy i zaplecze, a w gromadzie zawsze raźniej. Hotele nie kochają festiwali, bo muzycy są mało męscy i mają farbowane włosy, a ich dziewczyny za krótkie spódniczki. Oni ogólnie odstają od normy, a tę szanujemy nad wyraz.

Hotel szybko pustoszeje i autokary znów ruszają w trasę – pospiesznie i coraz bardziej nerwowo, żeby jeszcze zdążyć, zanim – pojutrze – nadejdzie koniec świata...

WITOLD PAWŁOWSKI

Na marginesie Festiwalu Muzyki Rockowej „Rockowisko'83", Łódź, 2–3 grudnia. Wystąpili w pierwszym dniu: Exodus, TSA, I. Czerniawski, M. Jakubowicz i Andrzej Nowak z zespołem, Tie Break, String Connection, Rezerwat, Lady Pank, w drugim dniu: M. Biliński, Daab, Śmierć Kliniczna, Hak, Lombard, Oddział Zamknięty, Republika.

MISTRZOWIE GITARY ELEKTRYCZNEJ

ROCK

Szybki rozwój muzyki i techniki gitarowej w latach 60-tych był w dużej mierze zasługą Europejczyków. Największych gitarzystów dali muzyce rockowej Brytyjczycy. Tam powstała nowa muzyka – biały blues, hard-rock, jazz-rock.

To interesujące zjawisko zostało zapoczątkowane w momencie, gdy młode pokolenie muzyków brytyjskich w poszukiwaniu własnej, odrębnej kultury sięgnęło po blues – formę muzyki etnicznej o szczególnie inspirujących twórczo walorach. Brytyjczycy początkowo starali się wiernie odtwarzać śpiewane przez bluesmenów teksty i wykonywać na gitarach identyczne motywy. W ich wykonaniu brzmiały one jednak inaczej – zawierały niedostrzegalne, niemniej istotne elementy, jakie stworzyła przez stulecia kultura muzyczna Europy. Kiedy zaczęli komponować własne bluesy, stworzyli nową muzykę, odpowiadającą pokoleniu wyrosłemu w tej kulturze. I właśnie z kulturowego punktu widzenia ta nowa muzyka stała się czynnikiem najsilniej wiążącym pokolenie tamtego okresu. Jej brzmienie to brzmienie gitarowe, a jej najwięksi twórcy to gitarzyści.

Improwizacja

Młodzi gitarzyści, naśladując bluesmenów, nieświadomie powrócili do wspaniałych tradycji kultury europejskiej – do improwizacji. Improwizacja, będąca najważniejszym elementem każdej sztuki ludowej, a także obecna w muzyce artystycznej Europy do połowy XIX wieku, potem została zarzucona. W XX w. przypomniał o niej jazz. Ale dopiero odkryta na nowo przez pokolenie muzyków rockowych, przywróciła współczesnej europejskiej kulturze masowej siły rozwojowe. Improwizacja stała się nieodłącznym czynnikiem, właściwością, a często wręcz zasadą „nowej muzyki". Improwizacja oraz nieustanne poszukiwania nowych sposobów wypowiedzi artystycznej pozwoliły muzyce rockowej na szybki rozwój, doprowadzając gitarę elektryczną na wyżyny technicznej i muzycznej wirtuozerii w przeciągu jednego dziesięciolecia.

Oczywiście, młodzi muzycy nie mieli teoretycznego programu artystycznego – zasadę improwizacji przejęli z bluesa, ale uczynili z niej coś więcej. Eric Clapton grając z Yardbirdsami wprowadził coś, co muzycy nazywali „rave-up" (w wolnym tłumaczeniu – wyszaleć się) – długie gitarowe, improwizowane solówki, trwające niekiedy po kilkanaście a nawet kilkadziesiąt minut. W czasie występu na żywo, w klubie, taka solówka rozgrzewała publiczność i muzyków, wyzwalając w nich inwencję twórczą.

Instrumentarium

Jednymi z ważniejszych cech „nowej muzyki" były nowe środki estetyczne, nowy odrębny typ emocjonalizmu i nowa technika wypowiedzi. Instrumentem, który w sposób najpełniejszy mógł przekazać emocjonalizm „nowej muzyki" była gitara elektryczna, a właściwie cały zespół gitar elektrycznych.

Dla większości Europejczyków nowe możliwości tych instrumentów ujawniły się, gdy w 1959 roku Hank Marvin założył pierwszy zespół gitarowy The Shadows. Sterylnie prosta, komunikatywna muzyka Shadows ogarnęła potężną falą cały świat. Gitara elektryczna stała się masowa, wszechobecna i łatwa. Łatwa – ponieważ Shadows rozdzielili pomiędzy kilka gitar zadania muzyczne (solo, akompaniament, bas). Ich zasługą jest spopularyzowanie gitary basowej – instrumentu nowoczesnego, o bardzo atrakcyjnych walorach muzycznych.

Młodsi przejęli od Shadows nowe instrumentarium i niektóre koncepcje aranżacyjne. Natomiast pełna ekspresji muzyka, powstała z inspiracji bluesowych, szybko zdominowała perfekcyjną, ale z angielską powściągliwością realizowaną muzykę Shadows. „Nowa muzyka", w połączeniu z umiejętnym wykorzystaniem technologii elektronicznego przetworzenia dźwięku gitary, pozwoliła uzyskać brzmienia oraz rodzaj i stopień ekspresji nieosiągalne wcześniej.

Gitarzyści

Brytyjski gitarzysta i wokalista Alexis Korner, wiernie odtwarzający etniczną muzykę bluesową, pod koniec lat 50-tych występował w londyńskich klubach, a w 1960 roku założył zespół Blues Incorporated, skupiając wokół siebie młodych muzyków zafascynowanych bluesem. Wkrótce muzycy ci zaczęli tworzyć własne zespoły, występując w mnożących się nowych klubach. Wśród pierwszych, którzy zaczynali grać blues na elektrycznych gitarach, byli – Tom McGuinnes, Jack Bruce, Keith Richard, Brian Jones, John McLaughlin, Pete Townshend, Eric Clapton, Jimmy Page, Jeff Beck, Steve Winwood. Istotne zasługi w popularyzowaniu gitar elektrycznych mieli też George Harrison, John Lennon, Paul McCartney i John Mayall.

Wraz ze swoimi zespołami zaczęli nagrywać standardy bluesowe oraz własną twórczość, wkraczając na sceny całego świata (odkrywając Amerykanom na nowo wartości bluesa). W drugiej połowie lat 60-tych pojawiła się młodsza generacja gitarzystów: Peter Green, Alvin Lee, Michael Schenker, Mick Taylor, Andy Powell, Robin Trower, Dave Gilmour, Tony Iommi, Paul Kossoff, Robert Fripp, Richie Blackmore, Albert Lee, Dave „Clem" Clempson, Noel Redding, John Paul Jones, John Entwistle, John McVie, Dave Kelly i wielu innych.

Szczególny klimat środowiska brytyjskiego sprzyjający eksperymentom i twórczości, możliwości występowania i nagrywania oraz przychylna publiczność sprawiły, że Jimi Hendrix, po przyjeździe z Ameryki, mógł utworzyć z brytyjskimi muzykami własne trio i realizować najbardziej nowatorskie koncepcje muzyki gitarowej.

„Wielka trójka" brytyjskiej gitary rockowej

Proces tworzenia się „nowej muzyki" w latach 60-tych był dziełem całego pokolenia muzyków, niemniej największe zasługi przypisuje się trójce Clapton-Beck-Page. Ich nazwiska łączy się również ze względu na wspólne miejsce startu do wielkiej kariery zawodowej – zespół Yardbirds.

„Slowhand" Eric Clapton najwcześniej i w najwyższym stopniu zasymilował elementy gitarowej techniki bluesowej. Rozwinął je, a następnie stworzył własny styl gitarowy, potocznie wtedy określany terminami „white blues" lub „contemporary blues" (biały blues, blues współczesny). Styl Claptona charakteryzował się zarówno bogatą inwencją melodyczną, jak też świeżym, intensywnym dźwiękiem gitary. Przez wielkie zamiłowanie do improwizacji Clapton przełamał konwencję solówki gitarowej jako przerywnika muzycznego i uczynił ją najistotniejszą partią utworu.

Od czasu przyjścia do zespołu Yardbirds, w październiku 1963 roku, w okresie osiemnastu miesięcy Clapton stał się najpopularniejszym gitarzystą rockowym świata. Zapoczątkował erę improwizujących solistów, instrumentalistów muzyki rockowej.

Jeff Beck wszedł na miejsce Claptona do Yardbirds w marcu 1965 roku i przejął sprzyjające rozwojowi gitary tradycje „rave-up". Początkowo wzorował się na jazzujących nagraniach amerykańskiego gitarzysty Les Paula, ale szybko opanował bluesa, czego dowiódł już w pierwszym utworze nagranym z Yardbirds (jego kompozycji *Steelin' Blues*). Szybko zdobył opinię jednego z najlepszych gitarzystów, ale ciągle pozostawał „cieniem" Claptona. Beck nie chciał być i nie czuł się gitarzystą bluesowym (podczas gdy dla Claptona blues był wszystkim). Usiłując wyjść z „cienia", tworzył własny styl gitarowy czerpiąc inspiracje muzyczne z wielu różnych źródeł (jazz, muzyka orientalna) oraz wykorzystując nowości techniki (fuzz, pedał wah-wah, echo).

Jimmy Page dołączył do zespołu w lipcu 1966 roku, wnosząc wiele profesjonalnego doświadczenia, zdobytego w czasie wieloletniej pracy w studiach nagraniowych. Utworzył z Beckiem duet gitar solowych, otwierając tym nowy etap w rozwoju gitary rockowej. Ale już w grudniu tego roku Beck odszedł, by założyć własną hard-rockową grupę, zaś Page jako trzeci przejął rolę „wielkiego improwizatora" zespołu Yardbirds.

Gdy pod koniec lat 60-tych Beck ze swoją grupą (z Rodem Stewartem) zdobył światową popularność, czuł, że może stać się pierwszym gitarzystą światowego rocka (po śmierci Jimi Hendrixa, rozpadnięciu grupy Cream i załamaniu działalności Yardbirds). Jednak wypadek samochodowy zniweczył jego plany (jego supergrupa Beck/Bogert/Appice z 1973 roku była spóźnioną pomyłką).

Niespodziewanie rolę światowej supergrupy przejął, utworzony przez Jimmy Page'a w 1969 roku, zespół Led Zeppelin, a on sam szybko został uznany za jednego z najlepszych gitarzystów. Zainteresowanie „wielką trójką" skłaniało wytwórnie do wydawania płyt z wcześniejszymi nagraniami. Firmowane trzema nazwiskami różnego rodzaju składanki miały ważne znaczenie, szczególnie w okresach artystycznej nieobecności Claptona i Becka. Ukazywały ich talent i przypominały o ich wkładzie w rozwój gitary rockowej. Przypominały i podsycały też emocjonalnie nieobojętne zależności pomiędzy gitarzystami.

W końcu czas zatarł dawne emocje, a Beck spotkał się z Claptonem w 1981 roku, by w duecie wystąpić na koncercie w londyńskim Royal Theatre, zorganizowanym przez gitarzystę zespołu Police – Stinga (utrwalonym na płycie „The Secret Policeman's Other Ball", Island ILPS 9698). Występując wśród dziewiętnastu wykonawców, unikalny duet Clapton-Beck wykonał dwa utwory: *Farther Up The Road* i *Crossroads* (z efektowną solówką Becka w drugim utworze). Największe wrażenie w czasie koncertu zrobił utwór w wykonaniu Becka *Cause We're Ended As Lovers*.

Clapton, Beck i Page

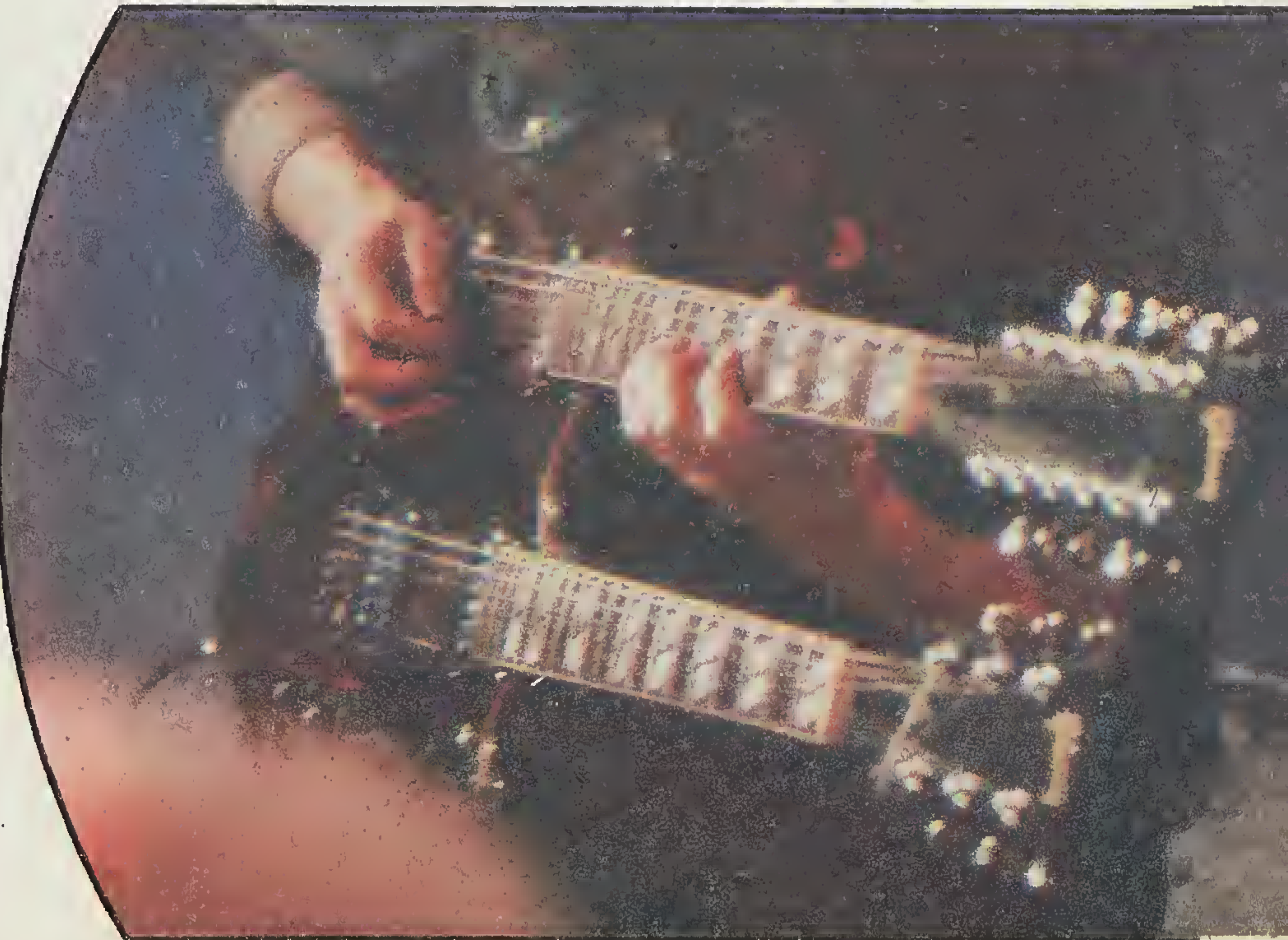
początkowo reprezentowali zbliżony stylistycznie sposób gry na gitarze, wywodzący się z tych samych (głównie bluesowych) źródeł. Potem ich drogi artystyczne rozeszły się – każdy na swój sposób i w innym zakresie wniósł wkład w rozwój zarówno „nowej muzyki", jak też techniki gitarowej.

Eric Clapton ugruntował pozycję supergwiazdy muzyki rockowej, najczęściej prezentując się jako wokalista. Niemniej, jako instrumentalista, uważany jest niezmiennie za mistrza i klasyka gitary białego bluesa (lub inaczej: elektrycznego bluesa).

Jeff Beck, kiedy w połowie lat 70-tych osiągnął pozycję na miarę swoich aspiracji i zdobył opinię jednego z najlepszych gitarzystów jazz-rockowych, powiedział: *Uważam, że Clapton gra blues lepiej niż ja.* Obecnie Beck jest bezsprzecznie najlepszym instrumentalistą z „wielkiej trójki".

Jimmy Page ukrył nazwisko za szyldem supergrupy Led Zeppelin i tam działając zdobył opinię prekursora i twórcy nowego kierunku w rocku – heavy-metal.

JANUSZ POPŁAWSKI



M. MAKOWSKI

Początek listopada. W chwili, gdy rozmawiam z Grzegorzem Ciechowskim, Republika kończy nagrywanie drugiej płyty długogrającej. Kilka dni wcześniej pojawiła się w radiu zaskakująca kompozycja *Nieustanne tango*; nazajutrz nowy repertuar przedstawiony zostanie wielotysięcznej publiczności na „Rockowisku" w Łodzi.

DRUGA REPUBLIKA

– *Nieustanne tango* sygnalizuje powrót Republiki po kilkumiesięcznej – a więc w muzyce rockowej bardzo długiej – przerwie. Mimo iż nie zawiesiliście występów, eksploatowaliście utwory doskonale znane z „Trójki", singli i albumu *Nowe sytuacje* – co zresztą od pewnego czasu skwapliwie się wam wypomina.

– Zazwyczaj, gdy zespoły nieprzerwanie koncertują i co rusz wprowadzają nowe utwory, odnosi się wrażenie, że ich repertuar się nie zmienia. My postanowiliśmy zrobić inaczej – najpierw ograć stary program, nie zdradzać go. Tylko kilka razy wykonaliśmy „Tango", aby je sprawdzić, natomiast z programem c a ł k o w i c i e zmienionym wyjdziemy niebawem na dużym koncercie.

Nie zamierzam podporządkowywać się regułom obowiązującym na wielkich imprezach, ale – oczywiście – kiedy przedstawimy ten program, ludzie wysłuchają go, a potem poproszą o zagranie czegoś dawniejszego, nie widzę żadnych przeszkód, aby to zrobić. Nie odcinamy się przecież od tamtych utworów, nie traktujemy ich jak wstydliwej przeszłości. Są one czymś, z czym się ja identyfikuję i uważam za rzecz wartościową.

Publiczność przyzwyczajona jest do ciągłej obecności wykonawcy na rynku – na listach przebojów i na imprezach – a ci, którzy są na fali, żyłują dobrą passę do oporu. Niemożliwe, żeby harować bez wytchnienia na koncertach, a jednocześnie pracować nad swoim rozwojem. Nigdy nie dopuszczę do tego, bym w pewnym momencie musiał stwierdzić: „Dalej nie da rady, potrzebuję dwóch lat przerwy". Nie chcemy skończyć się po jednej płycie – jak wielu innych.

Wydaje mi się, że uniknęliśmy takiej sytuacji, bo nasza nowa płyta jest na pewno ciekawsza od poprzedniej. Na tamtą patrzę dziś inaczej: jako na pierwszy stopień, bez którego nigdzie byśmy nie doszli. Teraz przyszła kolej na drugi, po nim – mam nadzieję – będą następne.

– Nie jest jednak sekretem, iż w okresie prawie rocznego przygotowywania repertuaru i ograniczonej działalności koncertowej, utraciliście spore grono zwolenników na rzecz Lombardu, a przede wszystkim – Lady Pank.

– Nigdy mi nie zależało na pozycji supergwiazdy i nigdy nie będziemy do niej dążyć. Po drugie – jest nam na rękę, że Lady Pank czy Lombard odciągają od nas fanów, którzy nigdy do końca nie opowiedzieli się za naszą muzyką. My po prostu wypełnialiśmy pewną lukę, istniejącą gdy startowaliśmy. Została ona zapełniona przez zespoły zajmujące dzisiaj pierwsze miejsca w różnych plebiscytach.

Nie napawa mnie to pesymizmem, ponieważ mam nadzieję – a przecież wciąż dostajemy listy – że ludzie, którzy nas rozumieli od samego początku wiedzą także, iż nie mamy zamiaru walczyć o utrzymanie się za wszelką cenę na listach przebojów.

– Nie martwi cię więc utrata dawnej popularności?

– Nie. Irytuje mnie tylko ciągłe porównywanie nas do innych zespołów. Z uwagi na to co robimy, od początku zakładałem, że będziemy stali raczej z boku. Nie chciałem, aby Republikę zaliczano do propozycji rozrywkowych i komercyjnych. Tak się jednak, niestety, dzieje, bo konkurencja jest niewielka, a wykonawcy wciąż mieszczą się w jednym worku.

Do pasji doprowadza mnie sposób myślenia, jaki chce nam narzucić publiczność i większość krytyków: myślenia kategoriami ankiet, plebiscytów, zestawień, notowań. Najchętniej powiedziałbym: „Dajcie nam pracować w spokoju – wtedy tylko usłyszycie coś naprawdę wartościowego". Bez tych wszystkich przepychanek, bez listów w rodzaju: „Róbcie coś w miarę szybko, bo wariuję, gdy w klasie uważają Lady Pank za zespół lepszy od Republiki."

Jeszcze raz powtarzam: dobrze, że pojawiły się zespoły, które są popularne i przyciągnęły do siebie część publiczności słuchającej nas w pewnym sensie na siłę, a teraz się od nas zdecydowanie odcinającej.

– Zanim porozmawiamy o nowej płycie, chciałbym abyś skomentował koszmarną jakość singla z *Układem sił* i *Sexy Doll*.

– Oba utwory pochodzą z dwóch różnych sesji i tą pierwszą – podczas której zarejestrowaliśmy „Kombinat" i „Gadające głowy" oraz „Układ sił" – uważam za nieudaną. Potworne, co zrobiono z tymi utworami – brakuje mi po prostu słów. Ale nie mieliśmy doświadczenia ani możliwości wyboru realizatora. U nas, na przykład, nie można powtórzyć nagrania, bo prawa są już komuś odsprzedane, nie ma pieniędzy na wynajęcie studia, na realizację. Utwory te spisane są na straty. Przykro o tym mówić, lecz brzmią one znacznie lepiej w wersjach koncertowych niż na płytach, a powinno być odwrotnie.

– Ale nawet w radiu brzmiały one znacznie lepiej...

– Prawdopodobnie dodatkowe straty powstały przy nacinaniu acetatu – nie wiem zresztą na czym to polega, ponieważ „Sexy Doll" nagraliśmy w radio wraz z „Białą flagą" i „Telefonami" i wszystkie trzy utwory są pod względem jakości dźwięku mniej więcej na tym samym poziomie. Ale na singlu „Sexy Doll" rzeczywiście wypadła nieciekawie.

– Zastanawia mnie, dlaczego *Biała flaga* i *Telefony* nie znalazły się w ogóle na płycie. Były to jednak duże przeboje.

– Pomyślimy o nich przy okazji albumu koncertowego, który – być może – nagramy w przyszłym roku. Nie dopatrzyliśmy, by sprzedać je „Tonpressowi" na czas. Kiedy zostały wylansowane przez radio, było już za późno na myślenie o singlu. W sumie szkoda, gdyż nie mają one żadnej dokumentacji fonograficznej.

– Na jesieni miała ukazać się w Anglii płyta *Nowe sytuacje*, w oparciu o wcześniej nagrane podkłady, ale z angielskimi tekstami. Sprawa opóźniła się – jak wspomniałeś – z powodów natury biurokratycznej. Czy są szanse na jej ukazanie się w najbliższym czasie?

– O ile mi wiadomo, odłożono jeszcze nieco jej publikację, gdyż wypadłaby ona w sezonie, kiedy nowe pozycje wydają najwięksi i mogłaby przejść całkiem niezauważona. Ma się ukazać w styczniu – przed Midem.

Od strony wokalnej jest ona lepsza od wersji polskiej, ponieważ nagrywał ją nowy realizator – ten sam, który teraz nagrywa naszą drugą płytę (Sławomir Wesołowski – przyp.

JR) – ostateczne zgranie całości nastąpi jednak w Londynie. Trudno ocenić mi jej szanse na rynku brytyjskim – zdaję sobie doskonale sprawę, że wychodzi tam 200 płyt miesięcznie. Jeżeli wyda się interesująca, może przynajmniej zostanie zauważona przez prasę. Poza tym chcemy sprzedać ją do Francji i kilku innych krajów europejskich, a może nawet – do Australii.

– Powróćmy teraz do waszej najnowszej działalności – najpierw do *Nieustannego tanga*. W historii muzyki rockowej pojawiały się nierzadko utwory o niewątpliwie nierockowej proweniencji – m.in. nawiązujące stylistycznie do walca lub tanga. Ostatnimi laty z dużym powodzeniem robią to Stranglers – przypomnę tylko *It Only Takes Two To Tango* z albumu *La Folie*. A jeżeli wspominam tu o Stranglers, czynię to z premedytacją, bo wiem, że ich lubisz. Nie przyjmuj tego jednak jako oskarżenia o plagiat.

– Zacznę od czegoś innego. Kiedyś skomponowałem utwór „Fatamorgany". „Fatamorgany muszą być, optycznie dobrze będzie nam" i zaraz potem usłyszałem piosenkę Urszuli „Fatamo, fatamo, fatamorgana", natychmiast zmieniłem tytuł na „Halucynacje". Może utworowi wyszło to nawet na dobre, ale także zdałem sobie wtedy sprawę, że zasób słów, które mnie interesują jest dosyć ograniczony. Wtedy postanowiłem sobie: nie będę świadomie rezygnował z użycia jakiegoś słowa tylko dlatego, że ktoś, gdzieś, w pewnym kontekście – nawet muzycznym – zastosował je wcześniej. Tak się robi, gdy nie jest się do końca przekonanym o swojej oryginalności lub gdy nie chce się być posądzonym o plagiat.

Jeśli zaś chodzi o „Tango", między nami a Stranglersami nie ma powiązania – mam tu na myśli jakiś bliski związek, bo dalekie fascynacje są. Powiem ci szczerze: ja również bardzo lubię utwór „It Only Takes Two To Tango", lecz w żaden sposób nie wpłynął on na mnie tak, że kiedy go usłyszałem i ja też postanowiłem napisać tango. „Nieustanne tango" jest całkowicie moim utworem.

– Dla tych, którzy Republikę utożsamiali z dawniejszymi utworami, było to zapewne spore zaskoczenie.

– Jest to na pewno jeden z dziwniejszych utworów, choć im dłużej nagrywamy płytę, coraz bardziej dochodzimy do wniosku, iż każda kompozycja przynosi tak różną dawkę muzyki, że gdybyśmy zaproponowali co innego, efekt byłby podobny. Teraz, kiedy dochodzi do konkretnej realizacji, celowo rezygnujemy z wielu pomysłów. Jest ich wystarczająco dużo jak na jedną płytę – resztę zostawiamy na później. Myślę tu na przykład o saksofonie czy o większej ilości instrumentów klawiszowych.

– Druga płyta podobno będzie trudniejsza w odbiorze i trochę obawiasz się, jak zostanie przyjęta...

– Po prostu obawiam się, że wiele rzeczy zawartych w utworach może umknąć uwadze tych, którzy wyłącznie słuchają radiowych przebojów dla przyjemności. Niektóre kompozycje są skonstruowane tak, iż wymagają spokojnego wysłuchania – nie takiego z przytupywaniem. Całość jest bardziej przemyślana pod względem muzycznym, w kilku zaś utworach znajduje się parę – nazwijmy to – załamań muzycznych, dyskwalifikujących je jako przeboje. Podporządkowane są one tekstom – temu, co chcę w nich wyrazić.

Ale tak naprawdę, trudno mi przewidzieć przyjęcie ich przez słuchaczy. Może będą one odbierane podobnie jak utwory z pierwszej płyty. Różnie to bywa: kiedyś spodziewałem się raczej dobrych recenzji i chłodnego przyjęcia u publiczności, tymczasem stało się akurat inaczej.

Niemniej dzisiaj wiem, że jest to dobra płyta. Bez względu na wszystko, na to, co uważa się za wykładnik sukcesu – zawarty na niej materiał nie straci na wartości. Republika uczyniła wielki krok naprzód.

Notował: JERZY A. RZEWUSKI


A.KIEŁBOWICZ



JOY DIVISION

W drugiej połowie lat siedemdziesiątych wiele rockowych supergwiazd musiało w Wielkiej Brytanii abdykować na rzecz obdartych apostołów nowej religii estradowej – punk-rocka. Zespół Joy Division powstał w tym właśnie okresie, w roku 1976 lub 1977. Pierwotnie kwartet ten, sformowany przez wokalistę Iana Curtisa, gitarzystę Bernarda „Dickena" Albrechta, basistę Petera Hooka oraz perkusistę Stephena Morrisa, posługiwał się nazwą Warsaw; doszukiwanie się w niej wyrazu szczególnej sympatii dla Polski byłoby jednak dużą przesadą. Można wręcz przypuszczać, że Warszawa pojawiła się w szyldzie brytyjskiej grupy punk-rockowej z Manchesteru jako miejsce niezbyt realne, odległe o tysiące mil, może nie miejsce nawet, a znak semantyczny pozbawiony treści jakiejkolwiek. Muszą nam zresztą wystarczyć domysły.

Działalność zespołu Joy Division nie doczekała się szczegółowej dokumentacji prasowej. Nic dziwnego, skoro grupa bardzo długo pozostawała relatywnie nieznana. Jej pierwszy album *Unknown Pleasures*, wydany jak i kolejne płyty przez małą firmę Factory, ukazał się w lipcu 1979 roku; blisko trzy lata mijały od chwili, kiedy Sex Pistols zbulwersowali Albion nagraniem *Anarchy In The UK*. Losy Joy Division dowodzą, że łatwość profesjonalnego startu estradowego w okresie dominacji punk-rocka była pozorna, co nie znaczy, że do grona wykonawców najpopularniejszych nie przebiło się wówczas wielu wykonawców bez żadnego talentu. Grupa Joy Division została rzeczywiście doceniona dopiero po samobójczej śmierci Iana Curtisa w maju 1980 roku. Nie istniała już wówczas; na bazie rozwiązanego kwartetu powstał zespół New Order.

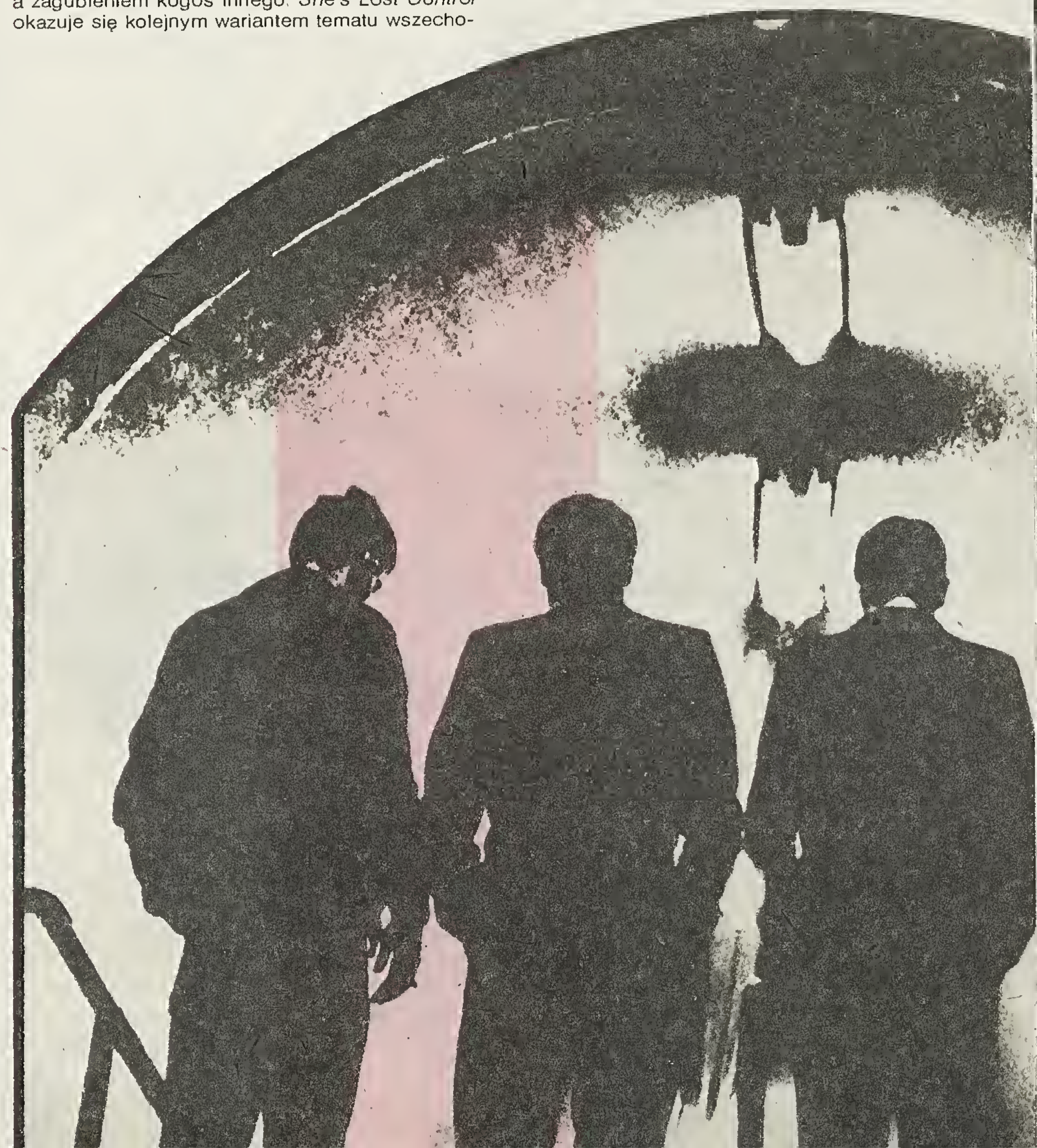
Po Joy Division zostały jednak nagrania. Nie do wszystkich łatwo dziś dotrzeć. Wydawane bardzo chaotycznie, liczne w dyskografii grupy płyty singlowe miały z reguły, poza *Love Will Tear Us Apart*, bardzo małe nakłady. Łatwiej zdobyć oba longplaye, *Unknown Pleasures* oraz *Closer* z maja 1980 roku, a także album *Still*, dziwaczny aneks o działalności grupy, wydany już po śmierci Curtisa, w sierpniu 1981 roku.

Twórczość Joy Division – jeśli widzieć w niej wypowiedź Curtisa – sygnalizowała bliskość tragedii. Tak przynajmniej może się nam wydawać dzisiaj. Otwierający płytę *Unknown Pleasures* utwór *Disorder* jest jeszcze zwykłym wyznaniem chłopięcej bezradności w świecie, który wydaje się autorowi obcy i nieprzyjazny. Kompozycje zamykające album *Closer* – *The Eternal* oraz *Decades* – są już głosem rezygnacji; krokiem następnym będzie śmierć – *The Eternal* brzmi właściwie jak marsz żałobny. Temat *Insight* z pierwszej płyty, zaczyna się sugestywnym efektem zatrzaskiwania drzwi. Na fotografii umieszczonej na wewnętrznej kopercie płyty – drzwi są jeszcze uchylone, tekst *Insight* zapowiada jednak nastrój rezygnacji dominujący na *Closer*. Stojąc u progu tych drzwi narrator mówi o gotowości ich przekroczenia – *Nie boję się już wcale*. Za drzwiami jest oczywiście śmierć. Z perspektywy tragedii metafora wydaje się aż nadto czytelna i zrozumiała.

Za życia Curtisa twórczości Joy Division nie interpretowano oczywiście w sposób tak jednoznaczny. Jon Savage, autor opublikowanej przez tygodnik „Melody Maker", bardzo wnikliwej recenzji z *Unknown Pleasures*, widział w muzyce Joy Division kolejną próbę przeniesienia na obszar kultury popularnej niepokojów i lęków egzystencjalnych epoki cywilizacji przemysłowej. Wartość zawartych na płycie nagrań upatrywał nie w temacie, podejmowanym przez literaturę od dawna, ale w konsystencji wizji, w jej emocjonalnej intensywności. Przy okazji utworów takich, jak *Interzone* – wymownego, niezbyt jednak oryginalnego obrazu zagubienia w wielkomiejskim labiryncie takich samych, ponurych gmachów o jednakowym obliczu architektonicznym, czy *Shadowplay* – upiornej wizji dżungli urbanistycznej w nocy, widzieć pragnął on eksplikację odczuć alienacyjnych w atmosferze miasta takiego jak Manchester, pomnika wystawionego Rewolucji Przemysłowej przeciwko człowiekowi. Nie dostrzegał, że granica między poetycką alegorią a neurotycznym urojeniem jest w tych utworach bardzo niewyraźna. Że obrazy przywołane w tekstach Curtisa tworzą wizję z sennego koszmaru, pozbawioną ostrych konturów rzeczywistości. Że twórczość jego sprowadza się do kontemplowania siebie i własnych fantazji. Pierwsza strona płyty *Unknown Pleasures* nosi co prawda tytuł *Outside – Na zewnątrz;* w rzeczywistości autor tekstów zawęża coraz bardziej pole obserwacji, jego wypowiedź zamyka się w wymiarze skrajnie subiektywnego przeżycia. Świat jest tym, co umiera, co gaśnie w nim samym. I niech nie zmyli nas utwór *She's Lost Control*, sugerujący obecność osoby trzeciej w polu zainteresowania Curtisa; dziewczyny, która traci kontrolę nad własnymi poczynaniami. Relacjonując jej tragedię w sposób beznamiętny, z bezpiecznej odległości, narrator informuje nas raczej o własnej izolacji. Nie ma punktów stycznych między jego samotnością a zagubieniem kogoś innego. *She's Lost Control* okazuje się kolejnym wariantem tematu wszechobecnego w twórczości Joy Division: udręki współistnienia *(Candidate, Love Will Tear Us Apart, I Remember Nothing)*.

W utworze *Insight* proces subiektywizacji rzeczywistości zewnętrznej i czasu pogłębia się. Sprowadzona w ciasne ramy własnego doświadczenia przeszłość rozprasza się w nicości nostalgicznych wspomnień. Przyszłość okazuje się złudą marzeń i absurdalnych projektów człowieka, którego los jest przecież zdeterminowany. Pozostaje teraźniejszość, a więc oderwana chwila bytowania pozbawionego sensu.

Dziś, po samobójstwie Curtisa, nie można płyty *Unknown Pleasures* słuchać bez uczucia zakłopotania. Śmierć przeniosła bowiem to, co mogło być kreacją artystyczną, zarazem jednym z wielu produktów muzycznego rynku, poddanym przecież sprawdzianowi listy przebojów, w wymiar intymnego, tragicznego doświadczenia człowieka, który nie potrafił przezwyciężyć zwykłych problemów wchodzenia w dorosłe życie. Z jeszcze większym zakłopotaniem sięga się po kolejną płytę –*Closer*. Czyż to, co było krzykiem prawdziwej bezradności i zagubienia mogło posłużyć publicznej wypowiedzi artystycznej po raz drugi? Album zdumiewa



skrupulatnością, z jaką wzbogacono dziennik choroby o nowe szczegóły; kilka dni po wydaniu płyty Curtis już nie żył.

Zbiór otwiera utwór *Atrocity Exhibition*. Narrator dziwi się już tylko swym bezsensowym trwaniem. Ten tekst sygnalizuje też całkowite ograniczenie tematyki utworów z drugiego albumu do problemów duszy. Świat, jego „kolekcja okropieństw" odsuwają się na plan dalszy. Szczegółem nowym jest na płycie moment odzyskanej wiary. Zwrot w stronę religii pojawia się tu jednak na chwilę zaledwie. O odrzuceniu złudzeń mówi utwór *24 Hours*. Wspomniany już temat *The Eternal* jest relacją z dokonanego wyboru między życiem i śmiercią.

Koncertowe nagrania Joy Division, opublikowane po śmierci Curtisa w zbiorze *Still*, ukazują kwartet jako jeden z wielu przeciętnych zespołów punk-rockowych. Odsłaniają braki w muzycznym warsztacie instrumentalistów, podważają wiarę w ich talent. Utwory znane nam z płyt studyjnych pojawiają się tutaj w wersji sprowadzonej do wspólnego mianownika: jednej, szablonowej figury rytmicznej oraz brutalnego riffu gitarowego o dźwięku zdeformowanym przy pomocy fuzzu; czasami gitarzysta sili się na archaiczne partie solowe. Nie mamy oczywiście żadnej pewności, że wyrazowy turpizm tej muzyki jest efektem zamierzonym, że nie wynika – po prostu – z mizernych umiejętności. Curtisowi bez wątpienia brakuje na estradzie kondycji, jakiej od wokalisty rock'n'rollowego należałoby oczekiwać. Krzyczy coś z bezsensownym zapamiętaniem do siebie samego, mruczy nieczytelne słowa melodeklamacji. Jego głos tonie w strumieniu dźwiękowego brudu, wśród gitarowych sprzężeń i skowytów.

Trudno w żenującym wysiłku estradowym Joy Division widzieć gwałtowny spektakl rockowy na poziomie *Celebration Of The Lizard* z koncertowej płyty amerykańskiego zespołu The Doors, chociaż taki cel mógł prowincjonalnej grupie z Wielkiej Brytanii przyświecać. Kompleks The Doors – mimo że w repertuarze koncertowym Joy Division znalazł się raczej sztandarowy utwór Velvet Underground, *Sister Ray* – potwierdza wybór „drzwi" (the doors) do roli znaku, symbolu na płycie *Unknown Pleasures*. Teksty Curtisa zdradzają zresztą znajomość wszystkich lektur, które pasjonowały Jima Morrisona, mimo że wokalista Joy Division przyznawał się jedynie do znajomości prozy Céline'a. Uwagę zwraca wreszcie podobny sposób konstruowania linii melodycznej w partiach wokalnych z pogranicza melorecytacji; nawet barwa głosu obu solistów wydaje się jednakowa, tak jak ich podniosły, majestatyczny momentami sposób interpretacji...

W studiu nagraniowym Joy Division jest zespołem zupełnie innym niż na estradzie. Mimo zasady skrajnego minimalizmu w doborze środków wyrazu muzycznego, grupa akceptuje wszelkie sugestie producenta i realizatora nagrań Martina Hannetta. Dzięki niemu jej twórczość nabiera charakteru świadomie programowego; poddana studyjnej obróbce muzyka zespołu eksponuje i podkreśla depresyjną atmosferę tekstów. Pod kierunkiem nagraniowego fachowca nawet neurotyczne rojenia człowieka opanowanego obsesją śmierci – pod wpływem Jima Morrisona Ian Curtis przybrał dopiero pozę estradowej gwiazdy – mogą więc stać się podstawą intrygującej, fascynującej wręcz twórczości rockowej. Hannett stonował konfesyjny ton utworów Joy Division, nadał im charakter bardziej uniwersalny, podkreślając równocześnie obecną w nich atmosferę przygnębienia i rozpaczy.

Studyjna część *Still* – prawdopodobnie są to najwcześniejsze nagrania Joy Division – zawiera jeszcze muzykę bardzo jednorodną, monolityczną w wyrazowej agresywności, pełną rock'n'rollowego ruchu i krzyku. Płyty *Unknown Pleasures* i *Closer* robią wrażenie bardziej przemyślanych, wyważonych dźwiękowo, wręcz wyrafinowanych, chociaż Joy Division w dalszym ciągu wydaje się zespołem na poły amatorskim. Ramy formalne wielu kompozycji pozostają zaledwie naszkicowane, niektóre partie instrumentalne przypadkowe, głos wokalisty niepewny. Momentami brak precyzji dostrzega się nawet w partiach gitary basowej (np. *Candidate)*, mimo że właśnie sekcja rytmiczna, jak metronom, trzyma zespół w ryzach. Także tutaj trzon większości kompozycji stanowi bowiem prosty szablon rytmiczny rock'n'rolla, czasami tylko są to figury intrygujące, poszarpane wewnętrznie *(Colony); Day Of The Lords* buduje ostinatowa figura basowa charakterystyczna dla hard-rocka.

Najważniejszym efektem wyrazowym na *Unknown Pleasures* i *Closer* okazuje się wieloplanowość nagrania. Hannett odsunął partie gitarowe; bardzo często pozostawił jedynie dalekie, oderwane pojękiwania i skowyty, co zmienia charakter muzyki Joy Division w sposób zdecydowany. Do przodu producent wysunął partię wokalną beznamiętną, chłodną, wręcz odpychającą; narracja wydaje się postrzępiona, wiele w niej powtórzeń. W utworze *Insight* Hannett zamknął głos Curtisa w małej, ciasnej przestrzeni, by podkreślić wrażenie izolacji. Nawet gra sekcji rytmicznej, wyeksponowana, miarowa i mechaniczna, osłabia raczej niż podkreśla rock'n'rollową temperaturę tej muzyki. Plan najbardziej oddalony, z pogranicza słyszalności, tworzą w nagraniach Joy Division melodyczne partie instrumentów klawiszowych, statyczne zazwyczaj i rozwodnione. Współtworzą one dźwiękowy obraz na tej samej zasadzie, co nieuświadamiany do końca, irytujący jednak gwar ulicy za oknem *(Day Of The Lords, Insight, Heart And Soul)*.

Jon Savage zastanawiał się w swej recenzji, czy twórczość Joy Division, utrzymana przecież w tonacji czarnej, wypełniona egzystencjalnymi wahaniami, muzycznie odpychająca i oschła, ma szansę zaistnieć na płytowym rynku. W obawach mylił się bardzo. Nagrania grupy nie zostały co prawda dostrzeżone przez szersze audytorium aż do chwili śmierci Curtisa, jakby ich sprzedaż wesprzeć musiała legenda, w tym wypadku legenda rock'n'rollowego męczennika epoki punk. Lata osiemdziesiąte przeniosły jednak nieznaczną popularność Joy Division w wymiar powszechnego kultu – w dalszym ciągu fakt ten pozostaje czymś zdumiewającym.

Brytyjski rock końca poprzedniej dekady zdominowały co prawda nastroje zniechęcenia, pokolenie ówczesnych nastolatków nie widziało dla siebie przyszłości w Anglii Margaret Thatcher. Mimo powtarzającego się w twórczości Sex Pistols zawołania *No Future*, utwory tej grupy miały jednak posmak anarchistyczny, zespół Clash opowiadał się wręcz za rewoltą uliczną. Ruch punk – jeśli nawet nie proponował w swym nihilizmie, nic konstruktywnego – dawał publiczności poczucie wspólnoty, jednoczył ją podobnym, krytycznym osądem świata. Żadna z punk-rockowych gwiazd nie doprowadziła w każdym razie nastrojów zwątpienia do granicy absolutnej, jaką jest pozbawiona egzystencjalistycznej wiary w wartość buntu konstatacja całkowitej absurdalności ludzkiego istnienia.

Curits, poeta grozy i absurdu życia, nie pasuje do roli herosa kultury masowej tego ani też innego okresu, żadnego nurtu czy kierunku rocka. W swej postaci najdrobniejszy muzyka ta pozostaje apoteozą męskości, siły i buty. Pesymistyczny, wymierzony w iluzję miłosnej sielanki utwór *Love Will Tear Us Apart* – z zapewnieniem: *Miłość nas rozdzieli* – tym bardziej nie pasuje do repertuaru list przebojów. Powraca na nie jednak po raz kolejny, tłokuje się między czułostkową, sentymentalną piosenką Lionela Richie oraz nową wersją bajki o kocie w butach, lansowaną przez Adama Anta. Mikrokosmos rozrywkowego przemysłu zasymilował w końcu i przetrawił, zaszeregował do kategorii nagraniowych przebojów nawet Joy Division. Kto wie, może dla równowagi potrzebna była w tym świecie – zwłaszcza że punk-rock zepchnięty został na margines – postać spektakularnie tragiczna, niepokorna do samego końca, ktoś taki jak Ian Curtis, wokalista zmarły 18 maja 1981 roku we własnym mieszkaniu w Manchesterze śmiercią niepotrzebną, choć nieprzypadkową.

WIESŁAW WEISS

NEW ORDER

Kiedy 18 maja 1981 roku Ian Curtis popełnił samobójstwo, pozostali członkowie Joy Division – Bernard Albrecht, Peter Hook i Steve Morris, którzy bynajmniej nie zamierzali iść na emeryturę, stanęli wobec konieczności całkowitego przemodelowania grupy. Joy Division przestał istnieć – narodził się New Order. Nowy Porządek.

Początkowo wydawać się mogło, iż nie zaszły zbyt wielkie zmiany. Pierwszy singel wydany wiosną 1981 roku przyniósł dwie kompozycje nie odbiegające szczególnie od stylu Joy Division. Piosenka *Ceremony* pochodziła nawet z dawnego rapertuaru i ukazała się potem w koncertowej części dwupłytowego albumu *Still*, opublikowanego już po śmierci Curtisa. Tylko śpiew był w New Order inny: mniej sugestywny, jakby nieśmiały, wtopiony głęboko w muzykę – może nawet celowo muzyką przytłumiony. Rolę wokalisty wziął na siebie Bernard Albrecht. Nie dysponował nigdy szczególnym głosem, tak więc do dziś strona wokalna jest w zasadzie najsłabszym ogniwem New Order.

Wspomniany singel mógł sugerować konsekwentne podążanie ścieżką wytyczoną przez Joy Division – na stronie B znalazła się kompozycja *In A Lonely Place*. Jak oświadczyli muzycy, był to hołd złożony Curtisowi. Z całego repertuaru New Ordar robi ona największe wrażenie, choć zbudowana jest na prostym motywie granym na instrumentach klawiszowych. Śpiew – w zasadzie szept – nie jest tu najważniejszy. W pamięci pozostają jedynie kilka razy powtarzane słowa: *How I wish you were here with me now – tak bardzo chciałbym, abyś był tu teraz ze mną.*

Pierwszy album, *Movement*, ukazał się późną jesienią 1981 roku. Wprawdzie pozytywnie oceniony – rozczarował. Przyniósł muzykę bliską Joy Division, lecz nie dorównującą jej specyficznemu klimatowi. Ale faktem jest, iż nagrany on został niemal rok wcześniej, a więc wkrótce po śmierci Curtisa. W karierze zespołu ważniejszy był wydany kilka miesięcy przed longplayam, drugi singel – *Everything's Gone Green.* Sygnalizował on nowy kierunek muzycznych poszukiwań New Order – okazał się zwykłym melodyjnym i tanecznym przebojem. Charakterystyczna dla Joy Division gra gitary i niepowtarzalny hipnotyczny nastrój należały do przeszłości – coraz większą rolę zaczynały odgrywać elektroniczne instrumenty klawiszowe. Niegdyś stanowiły one tylko coś w rodzaju „przyprawy", w New Order natomiast stały się podstawą brzmienia.

Powróćmy na chwilę jeszcze do *Movement*. Jest to płyta dosyć niespójna, zawiera kilka utworów utrzymanych w stylistyce Joy Division *(Truth, Doubts Even Here* oraz *The Him* – kolejne nawiązanie do Curtisa), ale już tutaj nowy kierunek zapowiadały kompozycje nieco łatwiejsze, choć wciąż jeszcze odwołujące się do przeszłości, by wymienić *Dreams Never End* czy *Denial*. Być może, za ową niespójność winę ponosi producent Martin Hannett, współpracujący niegdyś z Joy Division.

Kolejne przeboje – *Temptation* (lato 1982) i *Blue Monday* (wiosna 1983) – zdacydowanie otwierają drugi etap działalności zespołu. Zdumiewająca popularność *Blue Monday* okazała się wręcz wydarzeniem przełomowym. Drugi longplay, *Power, Corruption And Lies*, zrealizowany już bez Hannetta, zawiera muzykę rytmiczną, niemalże dyskotekową. Przesłuchania jej nie skłania jednak do entuzjazmu. Większość utworów sprawia wrażenia wolnych wariacji na temat *Blue Monday*, np. *5–8–6* czy *The Village*. Wyróżnia się tylko nastrojowa piosenka *Your Silent Face*; interesujący jast również nostalgiczny *We All Stand*.

Niewykluczone, że *Power, Corruption And Lies* okaże się w historii New Order pozycją otwierającą nowe horyzonty, a dopiero dalsze płyty przyniosą naprawdę ciekawe rozwiązania. Musimy czakać cierpliwie, bowiem wszelkie poczynania zespołu otoczone są tajemnicą. Okładki płyt zawierają jedynie najniezbędniejsze informacje: tytuł, numer katalogowy, czasem (!) – spis nagrań. Nie ma żadnych nazwisk, nie podano nawet, iż od dwóch lat czwartym członkiam grupy jest grająca na instrumentach klawiszowych Gillian Gilbert. Podczas koncartów muzycy stoją na scenie bokiem lub tyłem do widowni; grają z opuszczonymi głowami, zapatrzeni w instrumenty, obojętni na otoczenie. Nie lubią udzielać wywiadów, rzadko występują w telewizji. W jednym z owych nielicznych wywiadów Peter Hook wyjaśnił, ża najważniejsza jest dla nich muzyka. Bernard Albrecht zaś (przy okazji podając, iż naprawdę nazywa się Summer) kiedy indziej oświadczył: *Chcemy tylko grać, bez tych wszystkich ubocznych urozmaiceń. Nie jest ważne, kto gra jakie solo i na czym, nie jest nawet ważne, kim my jesteśmy. Jeśli muzyka się podoba, jest to najistotniejsze.*

(tb)

MM

BUDKA



SUPERA

KIEŁBOWICZ & MAKOWSKI



BUDKA SUFLERA

Zespół o dziwnej nazwie Budka Suflera ujrzałem po raz pierwszy na estradzie w październiku 1974 r., w warszawskim klubie „Stodoła". Grupa zażywała już wtedy sporej sławy wśród młodzieży, głównie dzięki swemu pierwszemu radiowemu nagraniu – *Sen o dolinie*. Było to własne opracowanie piosenki *Ain't No Sunshine* – wielkiego przeboju amerykańskiego wykonawcy Billa Withersa. Koncert okazał się czymś w rodzaju estradowego misterium, w którym centralną postacią był długowłosy, potężny wokalista – Krzysztof Cugowski. Nonszalanckie gesty, rządko spotykana, trochę „murzyńska" barwa głosu i ekspresyjny styl interpretacji mogły zafrapować albo wydać się irytującą manierą. Cugowskiego wspomagali trzej instrumentaliści i grono „przyjaciół Budki" – jak sam zespół określał sekcję smyczków i żeńską grupę wokalną. Repertuar był przedziwną mieszaniną stylów i brzmień. Przeważały wolne, dramatyczne utwory, choć znalazło się też miejsce na popularne rockowe tematy (bodajże coś z dorobku Joe Cockera oraz Ten Years After) i na skoczną piosenkę *Zdarzenie*. Po koncercie rozmawiałem z zespołem. Kierujący grupą Romuald Lipko powiedział mi: *Lubimy wszystko, co potężne. Pociąga nas forma oratorium.* Z takimi ambicjami Budka Suflera wkraczała na krajową scenę rockową.

Znowu w życiu mi nie wyszło/ Uciec pragnę w wielki sen – tak zaczyna się tekst *Snu o dolinie* i trudno byłoby o lepszy początek. Nie wnikając w to, jaki miała wówczas sens pochwała życiowego eskapizmu, stwierdzić trzeba, że tekst napisany przez Adama Sikorskiego nie przystawał do ówczesnych estradowych stereotypów, był i n n y. Zawarta w słowach przekora, podkreślona interpretacją Cugowskiego, sprawiła, że ten utwór w aranżacji niewiele mającej wspólnego z rockiem, niedoskonale nagrany (i zdradzający ciągle jeszcze amatorski status zespołu) bardzo spodobał się młodzieżowej publiczności.

Budka Suflera wspięła się na szczyt ogólnokrajowej popularności w ciągu kilku miesięcy 1974 roku. Powstała cztery lata wcześniej jako zespół amatorski i zapewne w końcu zniknęłaby, mimo lokalnej popularności w Lublinie i Świdniku, gdyby nie zainteresował się nią jeden z pracowników lubelskiej rozgłośni Polskiego Radia. Tak oto wspomina on na łamach „Kuriera Lubelskiego" okoliczności sesji nagraniowej, w czasie której zarejestrowano *Sen o dolinie*: *... poprzedzającą ją noc muzycy spędzili w jednej ze świdnickich szkół przygrywając do tańca. Była to wcześniej zakontraktowana studniówka i nie można było zrobić zawodu przyszłym maturzystom. Tuż przed godziną szesnastą, drugiego lutego, zespół zjawił się w komplecie, ale z prośbą o przełożenie rejestracji. Rzeczywiście, wyglądali jak po kilku nie przespanych nocach. Podświadomie wyczuwałem, że jak zaraz nie przystąpimy do nagrań to potem już nigdy do nich nie dojdzie. W podjęciu ostatecznej decyzji pomógł mi Krzysztof Cugowski, wstał i powiedział: „Czas ucieka, spróbujmy."*

Sen o dolinie nagrany został w rozbudowanej aranżacji, co było na pewno karkołomnym wyczynem, biorąc już choćby pod uwagę tylko to, że studio dysponowało jednośladowym magnetofonem, a sekcja instrumentów smyczkowych zorganizowana została naprędce z uczniów szkół muzycznych. Pierwsze płytowe nagrania Budki Suflera dostarczają wielu przykładów dość karkołomnych zabiegów – tym razem mających gwarantować oryginalność i walory artystyczne utworów. *Chcieliśmy grać inaczej niż wszyscy, traktowaliśmy wszystko bardzo poważnie* – wyjaśniał mi kiedyś Romuald Lipko. Longplay *Cień wielkiej góry* (1975) zawiera na pierwszej stronie, oprócz tytułowego utworu – będącego czymś w rodzaju pieśni zaadaptowanej do rockowej konwencji, kompozycję *Lubię ten stary obraz*, stanowiącą wątpliwe połączenie dwóch części o różnym charakterze (druga z nich – hard rockowa zdradza powierzchowną fascynację stylem King Crimson), a ponadto trafiły tu: ekspresyjny utwór *Samotny nocą* o typowo rockowej fakturze i kompozycja *Jest taki samotny dom*. O jej atrakcyjności przede wszystkim decyduje aranżacja: hard rockowe riffy gitarowe kontrastują z brzmieniem zespołu smyczkowego, głos Cugowskiego z brzmieniem żeńskiej grupy wokalnej – szczególnie we fragmencie wykorzystującym częściowo technikę imitacji. Drugą stronę płyty wypełnia utwór *Szalony koń*, dobrze eksponujący możliwości interpretacyjne wokalisty Budki i uatrakcyjniony udziałem Czesława Niemena grającego na moogu, ale będący tylko chaotycznym zestawieniem różnych fragmentów muzycznych, świadczącym o braku poczucia formy i dziwacznie spointowanym piosenką bliższą dancingu niż rocka (*Z dalekich wypraw*).

Drugi longplay *Przechodniem byłem między wami* (1976) potwierdzał upodobanie kompozytorskiej spółki Cugowski-Lipko do melodii o długich frazach i rozległych w skali (*Pieśń niepokorna, Konie już czekają przed domem, Noc nad Norwidem*). Świadczył też o próbach łączenia ich z partiami opartymi na ostrym rytmie (nawiązującym do hard rocka lub do konwencji funky) i o przesadnej skłonności do urozmaicania aranżacji. W rezultacie powstała np. karykaturalna muzyczna zbitka *Najdłuższa droga*, mozaika z fragmentów o różnych schematach rytmicznych i tonacjach, uzupełniona improwizowanymi wstawkami gitary i saksofonu. W tym kontekście nie ma większego znaczenia, że fragment nasuwający skojarzenia z triem z marszą żałobnego znajduje uzasadnienie w treści tekstu.

Słowa pożegnania zawarte w innym z utworów z longplaya *Przechodniem byłem między wami* okazały się w pewnym sensie prorocze. W styczniu 1977 r. Krzysztof Cugowski rozstał się z Budką Suflera i rozpoczął samodzielną karierę, którą kontynuować miał bez większego powodzenia przez blisko siedem lat. Jej finałem było nagranie longplaya *Podwójna twarz* z towarzyszeniem wrocławskiego zespołu Cross. Jednak znalazły się tu kompozycje napisane wspólnie z Romualdem Lipką, a od jesieni ub.r. Krzysztof Cugowski znów występuje i nagrywa z Budką Suflera. Jak wyjaśnił Lipko na łamach tygodnika „Tak i Nie": *Krzysztof idealnie pasuje do koncepcji naszej muzyki, ma naprawdę niepospolity głos, a w dodatku znamy się nie od dziś.* W ciągu siedmiu lat jego nieobecności Budka Suflera przeszła wiele zmian personalnych, a nieprzerwanie kierujący zespołem Romuald Lipko wysunął się na czoło krajowych autorów nowoczesnej muzyki rozrywkowej.

Przede wszystkim potwierdziły to urozmaicone i udane piosenki skomponowane dla Izabeli Trojanowskiej i Urszuli Kasprzak. Budka Suflera wystąpiła z powodzeniem w roli zespołu akompaniującego na debiutanckich longplayach obu piosenkarek. Niestety, mniej atrakcyjnie wypadły zrealizowane w tym okresie płyty samej Budki. Ale i one świadczą o metamorfozie, jaką przeszedł Lipko-kompozytor i aranżer.

Niektóre utwory z płyt *Na brzegu światła* (1978) i *Ona przyszła prosto z chmur* (1978–80) przypominają trochę konwencję wcześniejszych nagrań pod względem aranżacji lub kompozycji (*Ona przyszła prosto z chmur, Planeta smoka, Motyw z Jasnorzewskiej, Człowiek jest ziarnem, Nie ma słów*), ale są o wiele spójniejsze i zaaranżowane z większą dyscypliną. Na pewno nie bez znaczenia jest fakt, że Lipko dysponując zestawem elektronicznych instrumentów klawiszowych może w większym stopniu niż dawniej realizować samodzielnie własne pomysły. Mimo że na obu płytach przeważają rozbudowane (w kilku przypadkach po prostu – rozwlekłe) utwory, to jednak daje się już dostrzec zwrot w stronę piosenki. O możliwościach lidera Budki w tej dziedzinie świadczy świetny, przebojowy *Sekret*. Zarówno longplay *Na brzegu światła* jak i *Ona przyszła prosto z chmur* luźno wiążą się z rockową konwencją. W przypadku pierwszego charakterystyczną dla rocka ekspresję mają tylko niektóre partie gitarowe. Wokalista Romuald Czystaw o niewielkim, pozbawionym indywidualnego wyrazu głosie ma raczej piosenkarski niż rockowy temperament. I właśnie wiązanka rytmicznych piosenek wypełnia następny longplay Budki – *Za ostatni grosz* (1981). Niektóre z tych piosenek (*Za ostatni grosz, Kto mi zrobił ten żart*) przypominają kompozycje przygotowane na płytę Izabeli Trojanowskiej, kilka innych nawiązuje do stylistyki rockowych przebojów z połowy lat sześćdziesiątych (np. canto w *Rock'n'rollu na dobry początek* ma jakby beatlesowski akompaniament).

Hard rockowy finał longplaya (*Memu miastu na do widzenia*) brzmi wymuszenie i nieszczerze. Romuald Lipko odnalazł się jako twórca estradowy, ale wąsko pojęty rock jest tylko jednym z elementów jego warsztatu. I nawet fajerwerki rockowej ekspresji na koncertach zespołu i to, że w repertuarze pojawiały się utwory członków kolejnych składów grupy (Jan Borysewicz, Romuald Czystaw) nie zacierają wrażenia, iż Budka Suflera stała się tylko aparatem do realizacji pomysłów kompozytorskich i aranżacyjnych swego lidera; będących interesującą syntezą różnych wpływów, dowodem dobrze pojętej przebojowości i aktualności.

Budka Suflera pojawiła się na krajowych estradach w 1974 r., w krajobrazie po bitwie o polski rock. Po bitwie przegranej – jak mogło się wtedy zdawać, bo interesująco działała już tylko rockowa awangarda uosabiana przez Niemena i SBB, a jazz-rock przyciągnął znaczną część młodzieżowej publiczności. Muzyczna oferta lubelskiego zespołu mogła wówczas budzić wątpliwości nie tylko wyrobionych słuchaczy, ale i odbiorców ograniczających się do słuchania rocka. Jednak na okrojonej rockowej estradzie panowała dziwaczna sytuacja, było ciasno i zarazem pusto. Gdy tylko zadziałała magia radiowej promocji – Budka Suflera trafiła do krajowego panteonu rockowego. Być może dość natarczywa dydaktyka większości repertuaru pierwszego i drugiego longplaya (*Z dalekich wypraw, Pożegnanie z cyganerią* itp.) była ceną, jaką grupa musiała zapłacić za pobyt na rockowych wyżynach – wtedy w praktyce oznaczający koncertowy kołowrót nie gwarantujący nawet środków na dobry sprzęt. A wracając do tekstów: romantyczna aura emanująca z części z nich pozwalała przywołać nie tylko duchy szlachetnych rycerzy (*Lubię ten stary obraz, Najdłuższa droga*), ale i snuć wątek jakby z „gotyckiej" powieści grozy (*Jest taki samotny dom*). Egzaltowane i naiwne zachwyty nad poezją Norwida (*Noc nad Norwidem*) były chyba próbą skorzystania z ówczesnej mody czytelniczej. Dopiero w nagraniach z płyty *Za ostatni grosz* pojawiły się teksty mające – przynajmniej w założeniu – trafić bezpośrednio w emocje nastoletnich odbiorców i o aktualnym wydźwięku (np. *Rock'n'roll na dobry początek, Wszystko to widział świat*). Jak również – dość stereotypowe teksty o miłości (np, *Rok dwóch żywiołów*). Uzupełnił je później barwną obserwacją obyczajową, z całkiem już dorosłego życia, ostatni – jak na razie – wielki szlagier Budki *Jolka, Jolka – pamiętasz?* Ten balladowy utwór w klimacie nagrań Roda Stewarta, dokumentujący krótkotrwałe występy zespołu z wokalistą Felicjanem Andrzejczakiem, znalazł się w zbiorze *Budka Suflera 1974–1983*.

Przeważają tu utwory z wczesnego okresu działalności grupy, nagrane na nowo przez Budkę i Krzysztofa Cugowskiego. Sądząc z singla, *Sen o dolinie/ Jest taki samotny dom*, który stanowi zapowiedź tego longplaya – próba pogodzenia wierności pierwowzorom z unowocześnieniem brzmienia niezbyt powiodła się. Gdy zabrakło dawnej świeżości i ekspresji – wyszła na jaw cała wątłość ówczesnych osiągnięć Budki, a Romuald Lipko zbyt daleko już odszedł od tamtej twórczości.

Współpraca z piosenkarką Urszulą Kasprzak, która przyniosła w minionym roku największe osiągnięcia zespołu i jego lidera ma – jak podkreśla Lipko – tylko okazjonalny charakter. Można zastanawiać się, dlaczego to, co „okazjonalne", udaje się Romualdowi Lipce i Budce Suflera najlepiej. Czy powtórna współpraca z Krzysztofem Cugowskim pozwoli zerwać z tą dziwną regułą? Czy Budka stanie teraz do walki o miejsce w rockowej czołówce? Poczekajmy, posłuchajmy.

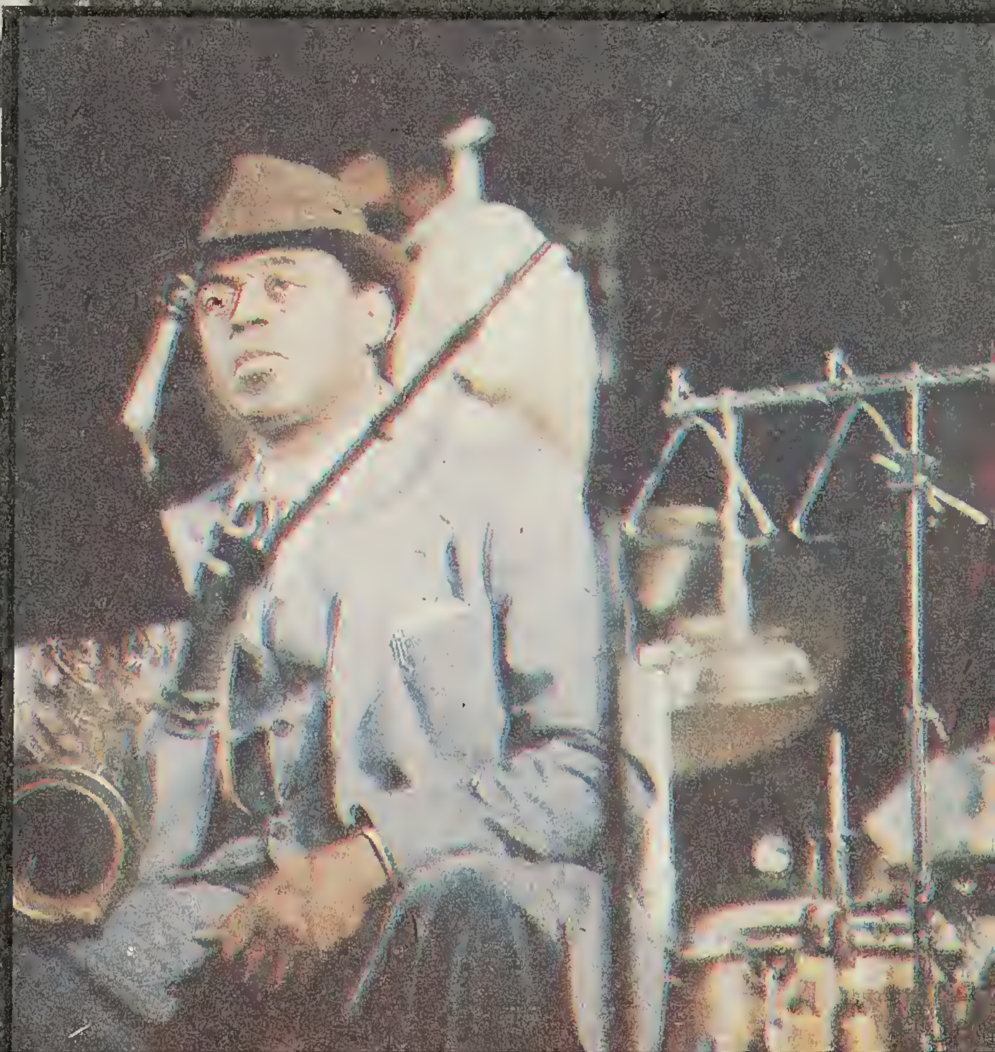
WIESŁAW KRÓLIKOWSKI

Budka Suflera obecnie występuje i nagrywa w składzie: Romuald Lipko – instrumenty klawiszowe, Krzysztof Cugowski – śpiew, Tomasz Zeliszewski – perkusja, Krzysztof Mandziara – gitara, Andrzej Sidło – gitara, Piotr Płecha – gitara basowa.

FOTOREPORTAŻ MIROSŁAWA MAKOWSKIEGO

FEST JAZZ '83

BUN RA



ARCHIE SHEEP

FEST JAZZ '83



MILES DAVIS I AL FOSTER

MILES DAVIS





M. J. Q.



GUNTER HUMPEL



DAVID MURRAY

Nie mogłem się oprzeć nieustannemu porównywaniu Festiwalu Jazzowego w Berlinie Zachodnim z warszawskim Jazz Jamborée. Porównać – znaczy ponoć zrozumieć. I co z tego wyszło? Ano, takie dziwne uczucie jakie ma człowiek, który przyjechał z rodzinnej wsi do dużego miasta. Na wsi jak to na wsi. Niewiele się dzieje, a jak już dzieje, to jest wielkie święto.

Mówiąc poważnie: festiwal zachodnioberliński jest nieco podobny – też koniec roku, zbliżony, choć zwykle szerszy skład nazwisk – ale... Wiele osób już to mówiło, nie będę pierwszy. My tu, w Warszawie, żyjemy od JJ do JJ, w środku nic się nie dzieje. Zachodni Berlin ma kilka klubów jazzowych, takiego np. Wyntona Marsalisa można usłyszeć w ciągu roku. Tamten festiwal wieńczy pewnie dzieło. Nasz... My mamy skłonność do widzenia wszystkiego wyjątkowo. Davis dał w Warszawie w y j ą t k o w y koncert, muzycy mówią grzecznie w wywiadach, że w y j ą t k o w a publiczność, atmosfera... No i faktycznie, bo kto kiedy grał jazz w Sali Kongresowej? Jazz gra się w klubach, a najwyżej w filharmonii.

W Berlinie Zachodnim filharmonia jest wspaniała. Ogromna, nowoczesna, elegancka. Festiwal sprawia wrażenie znakomicie zorganizowanego. Kiedy np. dostaję przepustkę pomarańczową, wiem, gdzie mi wolno chodzić i fotografować. I, jeśli tego przestrzegam, nikt mnie nie zaczepia. W Warszawie... Znów te porównania.

Jest coś w warszawskim festiwalu, co jednocześnie pociąga i odpycha. Tak, to prawda, mówię serio, atmosfera jest wyjątkowa, za kulisami Sali Kongresowej bywa miło i sympatycznie. Ale też i nieco duszno. To ta atmosfera rodzinnej wioski, gdzie wszyscy się znają i jak już coś się dzieje, to jest wielkie święto.

Jazz Fest to festiwal profesjonalny. Może – powie ktoś – nieco zimny i sztywny. Ale pracuje się tam fotoreporterom i technikom znacznie lepiej (niż w Warszawie). A i Miles Davis w Berlinie Zachodnim bisował dwa razy.

M. MAK.

Nazywa się naprawdę Reginald Kenneth Dwight. Urodził się 25 marca 1947 roku w Pinner w Anglii. Od najmłodszych lat pasjonowała go gra na fortepianie; dość szybko doskonalił swoje umiejętności i został przyjęty do Royal Academy of Music. Wkrótce z kilkoma przyjaciółmi założył zespół The Corvettes, który przetrwał zaledwie parę tygodni. Używając jeszcze swego prawdziwego nazwiska, przez pewien czas grywał dorywczo w nocnych lokalach. Miał zaledwie 18 lat, gdy The Corvettes wznowili działalność pod nazwą Bluesology. Koncertowali m.in. w Szwecji, wkrótce zaś Long John Baldry zaproponował im współpracę – zostali grupą towarzyszącą mu na koncertach. Mniej więcej w tym czasie Dwight doszedł do wniosku, że gra w zespole ogranicza jego możliwości. Postanowił odejść i spróbować szczęścia sam. Potrzebował jedynie nazwiska, które mogłoby zwrócić na niego uwagę: *Nasz saksofonista w Bluesology nazywał się Elton Dean. Pomyślałem, że Elton brzmi całkiem dobrze, potrzebowałem tylko nazwiska. Rozważyłem wszystkie możliwości i w końcu zdecydowałem się na John. Nie chciałem nazywać się wciąż Reg Dwight – to brzmi jak pomocnik bibliotekarza!* I tak narodził się Elton John.

17 czerwca 1967 roku w tygodniku „New Musical Express" ukazało się drobne ogłoszenie. Poszukiwano nowych talentów, głównie w dziedzinie kompozytorskiej, a także poetyckiej. Elton postanowił odpowiedzieć na ogłoszenie. Nie wiedział, że informacja w „New Musical Express" zainteresowała również kogoś innego. 17-letni Bernie Taupin, początkujący poeta, także spróbował szczęścia i napisał list do „NME". Jego propozycje poetyckie przypadły do gustu autorom ogłoszenia, którzy wkrótce zaaranżowali spotkanie między Taupinem i Eltonem Johnem. W ten sposób powstała jedna z najsłynniejszych spółek autorów piosenek, równie płodna jak Lennon-McCartney czy Jagger-Richard.

Ich pierwszym nagraniem była piosenka *I've Been Loving You*, pozytywnie oceniona przez krytykę, ale prawie całkowicie niezauważona przez odbiorców. Następne udane utwory *(Lady Samantha, It's Me That You Need)* również przeszły bez echa, podobnie – pierwszy album *Empty Sky*, wydany w czerwcu 1969 roku. W piosenkach Eltona Johna od samego początku przeważała prostota i bezpośredniość. Przy tym udawało mu się uniknąć banalności.

Album *Empty Sky*, wprawdzie niezauważony, był jednak bardzo ważny w karierze Eltona Johna. Posypały się występy w telewizji – promocje nagrań. Bernie Taupin odniósł w tym czasie spory sukces: jego wiersz stał się tekstem piosenki *I Can't Go On Living Without You*, śpiewanej przez Lulu na festiwalu Eurowizji.

Pierwsze występy Eltona na estradzie odbyły się w 1970 roku we Francji. Niestety, Francuzi nie przyjęli go wówczas entuzjastycznie – zespół został obrzucony zgniłymi pomidorami. Niezrażony tym niepowodzeniem Elton postanowił wystąpić na jednym z festiwali w Wielkiej Brytanii i tym razem koncert był pełnym sukcesem. Kolejne występy odbyły się w USA. Brakowało jedynie światowego przeboju. Utwór taki – *Your Song* – był już nawet gotowy i otwierał drugi album, *Elton John*, wydany w kwietniu 1970 roku. Dopiero w styczniu 1971 znalazł się on na singlu i natychmiast zajął pierwsze miejsce na listach przebojów w USA i Wielkiej Brytanii.

W chwili, gdy nagranie *Your Song* zdobyło tak wielkie powodzenie, Elton John miał już na swoim koncie trzy albumy studyjne, a także gotowy album koncertowy z nagrań zarejestrowanych na żywo 17 listopada 1970 – został wydany w kwietniu 1971. Wkrótce ukazały się kolejne płyty: *Madman Across The Water, Honky Chateau* oraz *Don't Shoot Me I'm Only The Piano Player*, a także soundtrack do filmu *Friends*. W ostatnich miesiącach 1972 roku pojawił się najsłynniejszy chyba przebój Eltona Johna, *Crocodile Rock*.

Tak więc w roku 1973 Elton John był jednym z najpopularniejszych, a także najbogatszych wykonawców rockowych, obok Marca Bolana, Davida Bowie i grupy Slade. Pracował zawzięcie, natychmiast po ukończeniu jednej płyty przystępował do pracy nad następną. *Piszemy około 25 lub 30 piosenek rocznie. Nie uważam, że to jest wiele... gdybym*



ELTON JOHN

chciał, mógłbym z Bernie'm napisać 150 piosenek – powiedział w jednym z wielu wywiadów. Być może były to tylko przechwałki, faktem jednak jest, że w przeciągu trzynastu lat swojej kariery wydał aż 22 płyty długogrające. To bardzo dużo, nawet jeśli trzy z nich to albumy o charakterze retrospektywnym. Przy tym wszystkim znajdował jeszcze czas na wiele wyczerpujących koncertów, a także interesował się nowymi wydarzeniami na scenie muzycznej: *Słucham prawie każdej płyty, która się ukazuje. Nie dlatego, że staram się podrabiać czyjeś pomysły, ale dlatego, że interesuje mnie co się dzieje.*

W jego nagraniach widać różnorodność zainteresowań muzycznych. Rozpoczynał od nastrojowych ballad, zabarwionych niekiedy elementami muzyki country. Nie gardził też rock and rollem, w kierunku którego zwrócił się w roku 1972, gdy do jego zespołu dołączył gitarzysta Davey Johnstone. Elton wspomina, że dawniej na koncertach wykonywał niekiedy po trzy spokojne utwory jeden po drugim, podczas gdy z chwilą nadejścia Johnstone'a ilość żywiołowych piosenek w jego repertuarze znacznie się zwiększyła. Obok takich przebojów, jak *Rocket Man, Daniel* czy *Chandle In the Wind*, coraz częściej pojawiały się dynamiczne nagrania w rodzaju *Crocodile Rock, Saturday Night's Alright For Fighting, The Bitch Is Back...* W okresie wzmożonego zainteresowania muzyką soul Elton John nagrał album *Rock Of The Westies* (1975), zapraszając do współpracy m.in. zespół Labelle. W 1979 roku wziął udział w nagraniu dyskotekowej płyty *Victim Of Love*, zrealizowanej przez wspólnika Giorgio Morodera, Pete Bellotte. Wszechstronny, wciąż pełen zapału i pomysłów, nie próżnował także na koncertach, starając się organizować jak najefektowniejsze występy. W Hollywood Bowl, we wrześniu 1973, poprzedził swoje wejście na scenę wypuszczeniem 400 białych gołębi z pięciu fortepianów oznaczonych wielkimi literami E-L-T-O-N. Do historii muzyki rockowej przeszły jego popisy w stylu Jerry Lea Lewisa: skakanie po fortepianie i deptanie klawiatury. Nie gardził również różnorodnymi strojami, przy czym najczęściej zmieniał okulary. Od dziecka miał słaby wzrok i gdy stanął wobec konieczności noszenia szkieł obawiał się, że mógłby wyglądać jak Buddy Holly. Okulary stały się więc dla niego jeszcze jednym źródłem ekstrawaganckich pomysłów. Zmieniał je prawie co tydzień, pokazując się w coraz to dziwniejszych oprawkach. Lubił też wkładać monstrualne buty; pojawił się w nich np. w 1974 roku na ekranach w filmowej wersji rock-opery grupy The Who, *Tommy*, wykonując utwór *Pinball Wizard*. Piosenki Eltona Johna od samego początku wyróżniały się niecodziennymi tekstami. W okresie, gdy większość przebojów opowiadała o mniej lub bardziej szczęśliwej, względnie nieszczęśliwej miłości, Taupin zaproponował wiele innych tematów. Na przykład *Ticking*, ponad 7-minutowy utwór zamykający wydany w 1974 roku album *Caribou* opowiada o młodym psychopacie, który dokonał masakry w ekskluzywnym lokalu i zginął zastrzelony przez policję. Bohater-terrorysta przedstawiony jest jako ambitny chłopak doprowadzony do ostateczności przez głupie i nienawistne społeczeństwo. Piosenka opowiada o tragicznych wydarzeniach z niezwykłą precyzją i pełna jest złowieszczych metafor.

Najbardziej urozmaiconą kolekcję piosenek spółki Elton John-Bernie Taupin znaleźć można na dwupłytowym albumie *Goodbye Yellow Brick Road*, wydanym w końcu 1973 roku. Album ten słusznie uważa się za najlepszy w karierze Eltona Johna. Osiągnął tu szczyt swoich możliwości, chociaż nie dyskredytuje to wcale jego następnych płyt. Żadna z nich nie zawiera jednak tylu zróżnicowanych, a jednocześnie doskonale do siebie pasujących kompozycji. Zarówno Elton, jak i Taupin mieli wtedy najwięcej do zaoferowania: od lirycznych ballad *(Candle In The Wind, Harmony, Roy Rogers, Ballad Of Danny Bailey)*, poprzez utwory pełne patosu *(Funeral For A Friend)*, aż do dynamicznych przebojów mocno osadzonych w rockowej tradycji *(Saturday Night's Alright For Fighting, Love Lies Bleading, Your Sister Can't Twist)*. Znalazła się tam nawet piosenka nosząca w sobie cechy muzyki reggae: *Jamaica Jerk-Off*.

Taupin proponuje nie mniej bogaty wachlarz tematów. *Candle In The Wind* opowiada o Marylin Monroe i jest to chyba jeden z jego najlepszych wierszy. Tytułowe nagranie *Goodbye Yellow Brick Road* to nostalgiczne pożegnanie dzieciństwa, *Ballad Of Danny Bailey* jest historią gangstera zastrzelonego przez anonimowego zabójcę, zaś *All The Girls Love Alice* opowiada o młodej prostytutce oferującej usługi kobietom. *Roy Rogers* to ukłon w kierunku nieśmiertelnych bohaterów seriali telewizyjnych, natomiast w *I've Seen That Movie Too* jest mowa o próżnej dziewczynie naśladującej zachowania i kwestie gwiazd filmowych w celu oczarowania chłopaka, który jednak „widział również ten film".

Najbardziej wyróżnia się otwierający płytę instrumentalny utwór *Funeral For A Friend*, w którym Elton po raz pierwszy stara się wykorzystać elementy muzyki symfonicznej. Podobne nagrania można znaleźć na jego późniejszych płytach: *Tonight* (*Blue Moves*, 1976) i *Garla Etude* (*The Fox*, 1981). *Wolę muzykę orkiestrową od fortepianowej i dlatego wolę Mahlera od Chopina* – powiedział w wywiadzie tygodnikowi „Melody Maker". Elton, będąc przede wszystkim pianistą oraz dysponując kilkoma doskonałymi muzykami rockowymi, często korzysta także z orkiestry. Bez przesady można powiedzieć, że połowa jego nagrań powstała z udziałem sekcji instrumentów smyczkowych.

Obok kilku ciekawych i oryginalnych płyt *(Elton John* – 1970, *Goodbye Yellow Brick Road* – 1973, *Blue Moves* – 1976, *The Fox* – 1981) Elton John wydał również sporo albumów słabych i nużących brakiem pomysłów, a przede wszystkim nieznośną wtórnością. Nie najlepiej wychodzą mu utwory dynamiczne, które w większości są do siebie podobne i eksploatują podobne melodie i rozwiązania aranżacyjne. Na zubożenie inwencji kompozytorskiej Eltona Johna wpłynęła rezygnacja ze stałej współpracy z Taupinem. Od roku 1978 zaczął m.in. korzystać z tekstów Gary Osborna'a – znacznie słabszych od wierszy Taupina. Wyraźnie zauważyć można to na płycie *A Single Man* – banalnej i prymitywnej. Jedynie *Madness* wyróżnia się wśród piosenek, zaś utworem najlepszym jest kompozycja fortepianowa *Song For Guy*, dedykowana tragicznie zmarłemu gońcowi z prywatnej wytwórni Eltona Johna, Rocket. Podobnie jest w przypadku albumu *21 At 33* wydanego w dwa lata później – mimo kilku udanych kompozycji płyta jest bardzo uboga treściowo. Teksty w rodzaju: *Jeśli chcesz mojej miłości, to przygarnij mnie znowu* przywodzą na myśl repertuar tradycyjnych, sentymentalnych piosenkarzy. To samo można powiedzieć o *Jump Up*, gdzie m.in. znajduje się nagranie *Blue Eyes*, będące niezbyt udaną próbą naśladowania ostatnich utworów z repertuaru Elvisa Presleya, opartą na powtarzanych w kółko słowach *Moja ukochana ma błękitne oczy*. Płytę ratuje Barnie Taupin i piosenka z jego tekstem: *Empty Garden* – ukłon w stronę Johna Lennona, z którym Elton John wystąpił w 1974 roku na wspólnym koncercie w Madison Square Garden. Mimo iż utwór ten, wydany też na singlu, został bezlitośnie skrytykowany (w „Melody Maker" sugerowano, aby w trakcie trwania konfliktu falklandzkiego wypędzić przy jego pomocy wojska argentyńskie z wysp) świadczy on o tym, że Elton John wciąż jeszcze zdolny jest tworzyć utwory na poziomie tych najlepszych z okresu swej szczytowej popularności.

Popularność ta skończyła się właśnie w momencie pojawienia się punk-rocka. Wykonawcy w rodzaju Eltona Johna zostali zepchnięci w cień nowych solistów i grup. Czując to, Elton w październiku 1977 roku zapowiedział definitywny koniec swoich występów na estradzie. W zamiarze tym wytrwał niezbyt długo; ostatnio mówi się o jego kolejnym tournée. Jednak niewiele się o nim pisze, a recenzje jego płyt są z reguły negatywne. Wielu krytyków uważa, że Elton jest już zmęczony i powinien całkowicie się wycofać – pisząc o płycie *Jump Up*, recenzent tygodnika „Melody Maker" nazwał go *schorowanym pacjentem na wózku inwalidzkim*. Na pewno nie jest jeszcze aż tak źle, czego dowodem może być chociażby bardzo udana płyta *The Fox* i przebój *Nobody Wins* z 1981 roku. Elton jest wykonawcą niezmordowanym, wciąż wydać hołdującym przekonaniu, że mógłby napisać 150 piosenek rocznie. Powiedział kiedyś, że nie chciałby zostać drugim Little Richardem czy Jerry Lee Lewisem, grającym na koncertach wiecznie te same stare przeboje, dlatego stara się wciąż tworzyć nowe i urozmaicać repertuar. Jednak słuchają go w tej chwili przede wszystkim dawni wielbiciele.

TOMASZ BEKSIŃSKI

Dyskografia:

1969: *Empty Sky*
1970: *Elton John*
Tumbleweed Connection
1971: *17.11.70* (album koncertowy)
Friends (soundtrack)
Madman Across The Water
1972: *Honky Chateau*
1973: *Don't Shoot Me I'm Only The Piano Player*
Goodbye Yellow Brick Road (2 płyty)
1974: *Caribou*
Greatest Hits
1975: *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy*
Rock Of The Westies
1976: *Here And There* (album koncertowy)
Blue Moves (2 płyty)
1977: *Greatest Hits II*
1978: *A Single Man*
1979: *Victim Of Love*
1980: *21 At 33*
1981: *The Fox*
1982: *Jump Up*
1983: *Too Low For Zero*

W Polsce ukazała się kaseta Wifonu zawierająca nagrania z albumu *Greatest Hits*.



SEKS I ROCK AND ROLL

róba wnikliwego przedstawienia ewolucji muzyki heavy metal w kraju tak wielkim i tak zróżnicowanym kulturowo jak Stany Zjednoczone jest łamigłówką, nad którą od lat mozolą się najwięksi historycy rocka. Od momentu pojawienia się Hendrixa do prawie połowy lat siedemdziesiątych, cały amerykański metal tkwił bowiem swymi korzeniami głęboko w hard rocku naszego kontynentu. Setki, czy nawet tysiące działających w tym czasie zespołów, które zaznaczały swą obecność koncertami w klubach muzycznych lub (rzadziej) wydawanymi płytami, grały muzykę w niczym nie różniącą się od tej, jaką serwowały w Europie pierwszoligowe formacje tego gatunku z Cream, Led Zeppelin czy Black Sabbath na czele. Tak więc amerykański metal był początkowo wyłącznie naśladownictwem, mizerną kopią, która z wielu muzycznych i pozamuzycznych przyczyn nie zyskiwała sobie uznania i szerokiej popularności. Zupełnie nieoczekiwanie sytuacja zmieniła się w połowie ubiegłej dekady. Wówczas to uświadomiono sobie, że zaatlantycki metal asymilujący przez cały czas elementy innych gatunków, przybrał własną formę. Co więcej – został zaakceptowany, stając się szybko jednym z najważniejszych i najbardziej dochodowych kierunków muzycznych w Stanach. Był jakby skomercjalizowaną wersją rocka brytyjskiego, charakteryzującą się większą dbałością o melodykę, rozbudowanymi aranżacjami, a także miękkim, gęstym brzmieniem, które słuchaczom wychowanym na produkcjach sztandarowych wykonawców heavy metal, kojarzyć się może bardziej z rockiem symfonicznym. Na ile ostateczny jego kształt był efektem ewolucji, na ile zaś nową modą wymyśloną za biurkiem przez speców od muzycznych interesów – nie wiadomo.

Przeglądając analizy rozwoju rocka w Stanach Zjednoczonych, trudno nie zauważyć, że zdania zachodnich dziennikarzy w obu kwestiach są mocno podzielone. Jedni doszukują się ingerencji obrotnych menażerów i producentów, inni widzą natomiast wpły-

wy zespołów końca lat sześćdziesiątych i początku siedemdziesiątych, np. Ted Nugent z Amboy Dukes, kilka grup reprezentujących tak zwany „południowy rock", stworzony i kierowany przez grono specjalistów Kiss i wielu innych, których nazwisk i nazw nie sposób nawet wymienić. Jedynym, powtarzającym się we wszystkich publikacjach zespołem jest tylko nieznany u nas szerzej kwartet Montrose. Zdaniem krytyków, jako jeden z pierwszych przeciwstawił się on brytyjskiej ekspansji, udowadniając, że amerykańscy muzycy potrafią grać rocka nie gorzej niż Anglicy. Efektem były pierwsze światowe, amerykańskie przeboje heavy metal – *Rock The Nations, Space Station Number Five* czy *Bad Motor Scooter*. Co prawda Montrose wypalił się niemal natychmiast, niemniej jego nagrania nie tylko pobudziły wyobraźnię innych grup USA, ale także przetarły im drogę na listy przebojów w Stanach Zjednoczonych i nieosiągalnej dotąd dla amerykańskiego heavy metal Europie.

Cztery lata po debiucie Montrose pojawia się jeden z największych przedstawicieli nowej generacji amerykańskiego hard rocka, grupa Van Halen. Mimo iż muzycznie niezbyt oryginalna, tworzący ją bracia Eddie i Alex Van Halen, Michael Anthony oraz David Lee Roth stają się symbolem amerykańskiego metalicznego rocka, sprzedają miliony płyt, są jedną z największych atrakcji koncertowych. Powodów tej niewiarygodnej wręcz popularności jest wiele. Po części jest ona zasługą wyjątkowo utalentowanych muzyków tworzących kwartet oraz najlepszego śpiewającego akrobaty – Lee Rotha, uważanego ponadto przez dziewczyny za najbardziej seksownego wokalistę USA. Po części powodem sławy są krążące, niezbyt prawdziwe, legendy o wyjątkowo swobodnym trybie życia całej czwórki i całonocnych hotelowych orgiach kończących każdy koncert.

Amerykanie uważają, że członkowie zespołu nie mogli wybrać sobie lepszego czasu przyjścia na świat niż rok 1955, będący przecież datą narodzin całego rock and rolla. 8 maja w Amsterdamie, przy akompaniamencie *Rock Around The Clock* rodzi się Alex Van Halen. Kilkanaście dni później, 20 czerwca, państwo Anthony z Chicago mają zaszczyt stać się rodzicami małego Michaela, a 10 października z tego samego powodu cieszą się państwo Roth. Po dwóch latach w domu Van Halenów ponownie zakołysała się kołyska. 26 stycznia przyszedł bowiem na świat jeden z najlepszych gitarzystów w dziejach rocka – Eddie.

Podczas koncertu w Detroit 12 tysięcy zebranych na widowni słuchaczy David Lee Roth przywitał uniesioną, prawie pustą butelką whisky, krzycząc: – *Zebraliśmy się tu po to, by celebrować seks i rock and roll!* To tradycyjnie już otwierające każdy występ hasło, połączone z erotycznymi scenkami jakimi naszpikowane są 2-godzinne show Van Halena, jest wyjątkowo silnym magnesem przyciągającym publiczność, ale także powodem do wiecznych zatargów z bardziej konserwatywnymi dziennikarzami i władzami miejskimi.

– *To prawda, że zbudowaliśmy naszą karierę na złym zachowaniu* – przyznaje główny oskarżony, David Lee Roth – *ale dzieciaki potrzebują tego. Po wyjściu z naszego koncertu czują się wyzwoleni, niepokonani. Jedni, aby doznać uczucia chodzą do kościoła, inni – na mecz hokejowy. Ci natomiast widzą wyzwolenie w naszej muzyce. Nasz rock dodaje im siły, my zaś czujemy, że nie robimy tego wszystkiego na marne.*

Wychodząc z założenia, że partycypacja widowni nie powinna ograniczać się tylko do tego, co dzieje się na scenie, ale także istnieć poza nią, służby porządkowe zespołu rozdają wszystkim zebranym na sali najładniejszym dziewczynom specjalne przepustki, umożliwiające im wejście za kulisy. Tu, kilka minut po zakończeniu spektaklu zaczyna się druga, bardziej intymna część wieczoru. W zadymionym i przesyconym zapachem alkoholu pokoju gościnnym, który zgodnie z warunkami kontraktu wyposażony jest w kolorowe lampiony, napoje i zimne zakąski, dwie stripteaserki wirują w takt pulsującej muzyki. Inne roznoszą egzotyczne owoce i cocktaile.

O północy przyjęcie przenosi się do hotelu. 60-osobowa ekipa grupy Van Halen zajmuje w nim całe dwa piętra, do których dostępu przed wielbicielami, pokojówkami i prasą w dzień i w nocy strzeże specjalna straż złożona z ubranych w jednakowe czarnogranatowe stroje karłów. Po godzinie spędzonej w niemiłosiernie zaśmieconych porozrzucanymi kostiumami, kasetami i niedokończonymi potrawami apartamentach, członkowie zespołu i ich towarzyszki znikają gdzieś w hotelowych pokojach.

– *Zawsze czuję się tak, jakby coś przede mną uciekało* – wyznaje Roth – *dlatego dźwięk tłuczonego szkła i histeryczny śmiech dziewczyny za drzwiami mojego pokoju zawsze bierze mnie na haczyk.*

Zgodnie z życzeniem ojca, zawodowego klarnecisty, Alex i Eddie Van Halenowie rozpoczęli naukę gry na fortepianie już w roku 1963. Dwa lata później, zachwycony Ringo Starrem Ed nacïąga ojca na zakup małego zestawu perkusyjnego. Gra na tym instrumencie przekracza jednak jego możliwości. Odstępuje zatem bębny starszemu bratu, wyłudzając od rodziców 70 dolarów na pierwszą gitarę.

W 1967 roku rodzina Van Halenów przeprowadza się z Amsterdamu do Los Angeles. Tu, na początku lat siedemdziesiątych Eddie i Alex trafiają do rockowego tria Mammoth, zasilonego w 1974 r. przez basistę Michaela Anthony'ego, współpracującego wcześniej z grupą Snake oraz wokalistę Davida Lee Rotha. Przez następne dwa lata Mammoth pozostaje prawie nieznanym, lokalnym zespołem grającym w barach i pubach najróżniejsze rockowe starocie. Wśród nich jest piosenka Kinksów *You Really Got Me*, która nieoczekiwanie zaczyna przynosić kwartetowi coraz to większe uznanie. Idąc za ciosem, muzycy decydują się na zmianę profilu grupy. W ciągu niespełna roku pop-rockowy Mammoth przeobraża się w formację heavy metal o nazwie Van Halen.

– *W tym czasie nareszcie wzięliśmy się w garść. Graliśmy tyle, ile się tylko dało, ale były to najczęściej jakieś knajpy. Czasami mieliśmy trochę więcej szczęścia i pokazywaliśmy się w klubach. Tu mogło nas usłyszeć znacznie więcej słuchaczy.*

W 1977 roku z pomocą przychodzi im Gene Simmons z kwartetu Kiss. Zafascynowany muzyką Van Halen ściąga na ich koncert w Starwood Club Mo Ostina i Teda Templemena z wytwórni Warner Brothers. Z koncertu tego zespół powraca do domu z podpisanym wieloletnim kontraktem nagraniowym.

W lutym 1978 roku prezenterzy większości amerykańskich rozgłośni radiowych rozpoczynają lansowanie pierwszego singla grupy, *You Really Got Me*, który wdziera się na listy przebojów, torując drogę debiutanckiemu, od razu „platynowemu" longplayowi *Van Halen* (1978). Po nim nadchodzą następne multiplatynowe bestsellery – *Van Halen 2* (1979), *Woman And Children First* (1980), *Fair Warning* (1981), *Diver Down* (1982)...

Odpowiadając na pytania dziennikarzy, David Lee Roth próbuje obalić oskarżenie, że spektakle zespołu poniżają kobiety: – *Nie chcę robić z nich ofiary. Zresztą jestem facetem uznającym rodziny i sam założyłem ich w ostatnich miesiącach cztery czy pięć* – żartuje. – *Na wszelki wypadek ubezpieczyłem się u Lloyda przeciw oskarżeniom o ojcostwo, ale nie sądzę, żebym kiedyś z niego skorzystał.*

Tego wieczoru znika w pokoju z jakąś zgrabną blondynką.

KRZYSZTOF DOMASZCZYŃSKI



THE THOMPSON TWINS

Grupa The Thompson Twins istnieje od 1978 r. Kilkakrotnie zmieniała skład i styl uprawianej muzyki, a jej dzisiejsze oblicze w niczym nie przypomina już zespołu, grającego „tribal beat" i słynącego z bezkompromisowych tekstów. Melodyjne, rytmiczne, okraszone elektroniką, ale w sumie dość banalne piosenki Thompson Twins trafiły idealnie w gust dyskotekowej publiczności. Inna sprawa, że ten elektroniczny pop budzi uznanie znakomitymi aranżacjami i nowoczesnym brzmieniem.

The Thompson Twins powstał w Chesterfield. Wbrew mylącej nazwie, nie występowali w grupie bliźniacy – utworzyli ją gitarzyści Tom Bailey, John Roog i Pete Dodd oraz perkusista Chris Bell. Wobec braku sukcesów, w końcu 1980 r. kwartet wzmocnił swój skład o czarnoskórego Joe Leewaya oraz Jane Shorter. Grupa zwróciła się wówczas w kierunku rytmów afrykańskich, podążając śladem Adam and the Ants i Bow Wow Wow. Zaangażowała się ponadto w ruch antynuklearny, biorąc udział w głośnym tournée pod hasłem „No Nukes Campaign".

Podczas realizacji pierwszego albumu *A Product Of...* The Thompson Twins składał się już z ośmiu muzyków. Niestety, ani grająca na saksofonie Alannah Currie z Nowej Zelandii, ani też ex-basista The Soft Boys, Matthew Seligman, nie uratowali płyty. Niezauważony przeszedł również drugi longplay grupy *Set*, wydany na początku 1982 r. Wkrótce potem zespół przestał istnieć... John Roog i Pete Dodd zdecydowali się kontynuować karierę jako soliści, Matthew Seligman wstąpił do amerykańskiej formacji Peking Robots, natomiast Chris Bell znalazł się w pierwszym składzie Spear Of Destiny. Reaktywacji The Thompson Twins podjęli się: Tom Bailey (syntezatory, programowana perkusja, śpiew), Joe Leeway (syntezatory, konga, śpiew) oraz Alannah Currie (ksylofon, instrumenty perkusyjne, śpiew). Zadbali o oryginalny, estradowy image, którego zabrakło poprzednio, i z nowym repertuarem trafili od razu na listy przebojów. Najpopularniejsze piosenki zespołu, to *In The Name Of Love, Lies, Love On Your Side, We Are Detective* i *Watching*. Dużym powodzeniem cieszył się również album *Quick Step And Side Kick*, wydany na początku ub. r. przez firmę Arista. Ostatnie płyty grupy, to longplay *Into The Gap* oraz singel *Hold Me Now*.

MAREK WIERNIK

II MIĘDZYNARODOWY KONKURS DYRYGENTÓW IM. GRZEGORZA FITELBERGA

TURNIEJ MISTRZÓW

Każdy, kto obserwował przed paru laty przebieg warszawskiego Konkursu Chopinowskiego lub poznańskiego Konkursu Skrzypcowego im. Henryka Wieniawskiego, pamięta z pewnością niezwykłe zainteresowanie towarzyszące obydwu imprezom. Codzienne transmisje radiowe i telewizyjne, tłumy szturmujące wejścia do sal koncertowych, dodatkowo dostawione rzędy krzeseł i słuchacze z wejściówkami cierpliwie stojący w zatłoczonych przejściach – to wszystko stwarza niezwykłą, niepowtarzalną atmosferę tych wielkich, międzynarodowych wydarzeń muzycznych.

Katowicki Konkurs Dyrygentów im. Grzegorza Fitelberga, zorganizowany już po raz drugi, odbywał się w zupełnie odmiennych warunkach. Bilety wstępu można było bez trudu nabyć w kasie kilka minut przed rozpoczęciem przesłuchań, nikt nie miał najmniejszego kłopotu ze znalezieniem wygodnego miejsca w niezbyt przecież wielkiej sali Filharmonii Śląskiej. Również same występy konkursowe wyglądały zupełnie inaczej, przypominały raczej próbę przed koncertem. Na estradzie orkiestra, ale nie we frakach, lecz w zwykłych „cywilnych" strojach, z marynarkami malowniczo rozwieszonymi na oparciach krzeseł, dyrygenci i uczestnicy konkursu w sportowych koszulach i sztruksowych dżinsach, a zatem nic ze sztywnego, uroczystego i pompatycznego nastroju, irytującego niekiedy gdzie indziej. Chodziło bowiem przede wszystkim o ukazanie umiejętności pracy z orkiestrą, przedstawienie treści odczytanych z partytury w formie roboczej. O ile więc w konkursach instrumentalnych uczestnicy demonstrują skończone, dopracowane w najdrobniejszych szczegółach kreacje wykonawcze, jedynie w zależności od skali talentu mniej lub bardziej interesujące, dyrygenci stoją przed zadaniem znacznie trudniejszym. Przekazaniu ich koncepcji interpretacyjnych służy nie doskonale opanowany instrument, lecz zespół kilkudziesięciu osób – orkiestra symfoniczna. Muszą umieć nawiązać z nią kontakt, wyrażać swoje zamierzenia i życzenia w sposób jasny, dla wszystkich czytelny. Często dla uzyskania potrzebnego efektu konieczne jest wielokrotne powtarzanie krótkich fragmentów utworów z grupami instrumentów, a nawet z pojedynczymi muzykami. To pasjonujące, choć oczywiście nie może zadowolić melomana, który chciałby usłyszeć gotową interpretację dzieła w całości, bez przerw i poprawek. Tym bardziej że ograniczony regulaminowo czas występu nie pozwalał nawet na doprowadzenie dłuższych utworów do końca. Jednak dla młodzieży ze szkół muzycznych wypełniającej salę, były te przesłuchania pokazem zasad dyrygowania, stanowiły także doskonałą lekcję słuchania muzyki, pozwalały poznać opracowywany na estradzie utwór niejako od wewnątrz, pokazywały jego strukturę i elementy decydujące o ostatecznym brzmieniu.

Do konkursu przystąpiło 27 uczestników reprezentujących 15 krajów. Wybrani zostali spośród około stu zgłoszonych kandydatów na podstawie nadesłanych dokumentów i biografii. Tego rodzaju wstępna selekcja, choć być może pozbawiająca możliwości występu nie odkryte jeszcze talenty, sprawiła, że w Katowicach pojawili się dyrygenci o sprawdzonych umiejętnościach, systematycznie współpracujący z orkiestrami, mający już za sobą poważne sukcesy w podobnych konkursach. Stąd też średnia wieku była znacznie wyższa niż w przypadku instrumentalistów, którzy sięgają po najwyższe konkursowe laury przed ukończeniem dwudziestu lat. Tymczasem najmłodszy z dyrygentów miał lat dwadzieścia pięć, a większość z pozostałych przekroczyła trzydziesty rok życia. Dopuszczono tylko dwie kobiety – Węgierka i Włoszka wystąpiły bez większego powodzenia, co pozwala nadal uważać dyrygowanie za domenę mężczyzn.

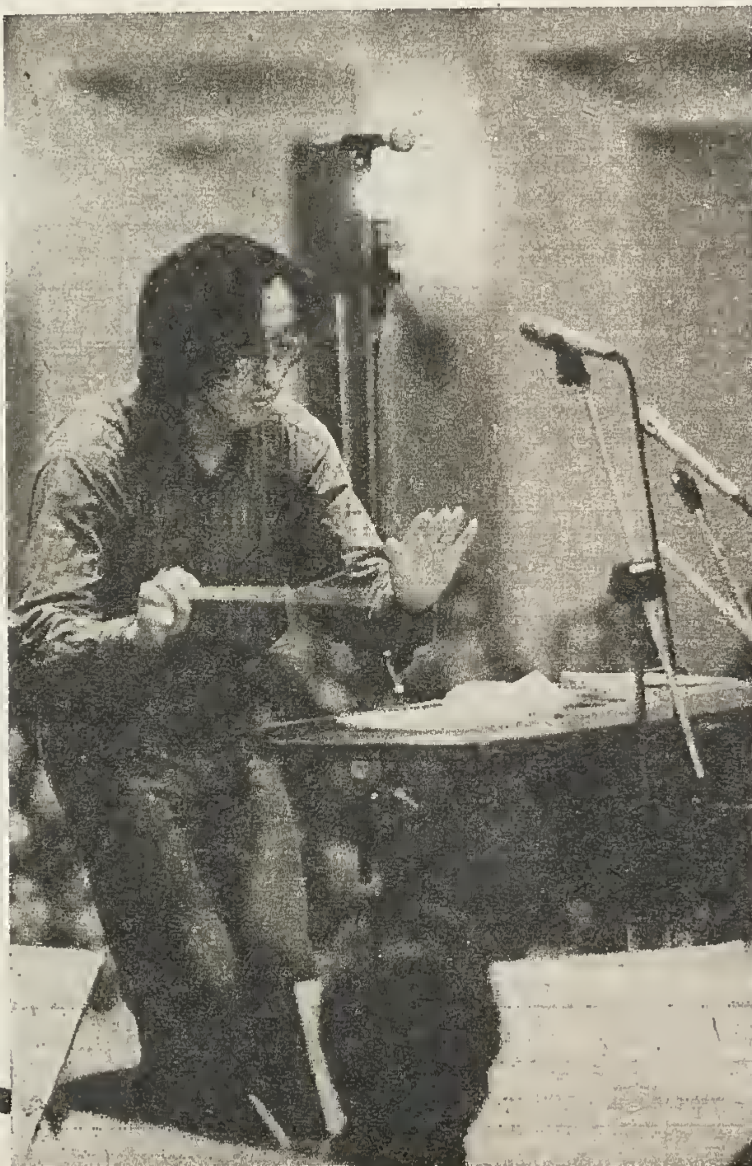
Dosyć skomplikowany regulamin wymagał od każdego z kandydatów przygotowania osiemnastu utworów, z których po dwa losowano przed każdym kolejnym etapem. W rezultacie finaliści konkursu mieli możność przedstawienia sześciu dzieł (lub ich fragmentów), w tym obowiązkowo co najmniej jednej kompozycji polskiej. To cenny pomysł, ponieważ przygotowane utwory pozostaną w repertuarze zagranicznych dyrygentów i w ten sposób trafią do ich przyszłych programów koncertowych. Przeważająca większość konkursowych wykonań zasługiwała na bardzo dobrą ocenę. Przytoczyć tu można opinię przewodniczącego jury, profesora Karola Stryji, wygłoszoną po pierwszym etapie: *Poziom tegorocznego konkursu jest bardzo wysoki. Uważam, że jest znacznie wyższy niż poziom pierwszego konkursu. Świadczy to o randze imprezy, o tym, że zgłosili się do niej kandydaci, którzy w dyrygenturze mają już dużo do powiedzenia. Wszyscy przyjechali bardzo dobrze przygotowani od strony warsztatowej. Wykazali absolutną znajomość partytur prowadzonych utworów...*

Triumfatorem konkursu został dwudziestodziewięcioletni Japończyk Chikara Imamura. Werdykt jury okazał się tym razem całkowicie zgodny z opiniami publiczności, która już po pierwszym etapie uznała reprezentanta Japonii za faworyta numer jeden. Laureat kształcił się w Tokio, ale przez kilka lat uzupełniał studia muzyczne w Europie, między innymi uczestnicząc w Akademii Orkiestrowej założonej przez Herberta von Karajana. Wzbudził niekłamany zachwyt swą cudowną muzykalnością, wspaniałą, niezwykle plastyczną i sugestywną techniką. Był bezsprzecznie największą indywidualnością katowickiej imprezy.

Polscy dyrygenci stanowili w konkursie grupę najliczniejszą, lecz niestety nie najsilniejszą. Spośród sześciu uczestników pierwszego etapu do dalszych przesłuchań zakwalifikowano tylko dwóch – Bohdana Jarmołowicza i Zbigniewa Gracę. Jarmołowicz, dobrze znany ze swej kilkuletniej działalności jazzowej, laureat Jazzu nad Odrą, Międzynarodowego Festiwalu Pianistów Jazzowych w Kaliszu i warszawskiej „Złotej Tarki", jest z pewnością muzykiem doświadczonym. Przez kilka lat kierował Słupską Orkiestrą Kameralną, obecnie jest dyrygentem Filharmonii Olsztyńskiej. W konkursie próbował sił po raz drugi z identycznym rezultatem – zakończył swój udział w drugim etapie. Trzydziestoletni Zbigniew Graca jako jedyny polski przedstawiciel dotarł do trzeciego etapu. Sklasyfikowany ostatecznie na piątym miejscu, uzyskał wyróżnienie i specjalną nagrodę ministra kultury i sztuki (stypendium zagraniczne). Wykazał się świetnym przygotowaniem i umiejętnościami rokującymi sukcesy w przyszłości. Miał początkowo pewien kłopot z nawiązaniem współpracy z orkiestrą, ale to tylko brak doświadczenia, czego dowodem lepsze z etapu na etap porozumienie z muzykami Filharmonii Śląskiej. Tym właśnie muzykom wypada na zakończenie poświęcić słowa szczególnego uznania. Byli przecież prawdziwymi bohaterami imprezy. Musieli przygotować ogromny i trudny, złożony z kilkudziesięciu utworów repertuar. Przez cały tydzień brali udział w wielogodzinnych, męczących przesłuchaniach konkursowych, okazując ogromne zaangażowanie i życzliwość wobec wszystkich bez wyjątku młodych dyrygentów, a niekiedy, jak przy wykonaniu *II Suity „Dafnis i Chloe"* Ravela z Japończykiem Imamurą, osiągając szczyty możliwości wykonawczych.

JANUSZ MECHANISZ

CHIKARA IMAMURA



CAF – ST. JAKUBOWSKI

Laureaci II Międzynarodowego Konkursu Dyrygentów im. Grzegorza Fitelberga (3–11 grudnia 1983 r):
I nagroda – Chikara Imamura (Japonia)
II nagroda – Anton Zapf (RFN)
III nagroda – Andreas Weiss (RFN)
wyróżnienia: Richard Fletcher (USA)
Zbigniew Graca (Polska)
Ruben Silva (Boliwia)

Bracia Ebenowie dowiedzieli się o wrocławskich spotkaniach w praskim odpowiedniku naszego Centralnego Ośrodka Kultury. Nigdy nie byli w Polsce, nigdy nie przypuszczali, że gdzieś odbywa się podobna impreza. Jest zaproszenie? Jadą!

Marek Eben, 25-letni śpiewający aktor, lider rodzinnego zespołu, grający na gitarze i fortepianie, Krzysztof Eben, 28-letni matematyk z Akademii Nauk, grający na fortepianie, kontrabasie i fletach, oraz Dawid Eben, 18-letni student konserwatorium, klarnecista. Do rodzinnego trabanta wpakowali trzy ksylofony, dwie gitary, bęben, klarnet, oprzyrządowanie i... Nie, wobec konieczności wyboru: kontrabas albo Marketa, instrument musiał zostać w domu. Zabrali żonę Marka, też śpiewającą aktorkę, która niedawno weszła do rodziny, a zarazem do zespołu.

Przyjechali już w trakcie inauguracyjnego koncertu. Odsapnęli chwilę i z pożyczonym kontrabasem weszli na scenę, zyskując ogromny aplauz dla swoich kompozycji w stylu folk (autorem większości tekstów i muzyki jest Marek). Ebenowie zorientowali się szybko, że tutaj granica między sceną a widownią jest raczej umowna i płynna – ci na widowni często wtórują tym na scenie, po czym role się odwracają... Dekujeme za opravdu rodinnou atmosferu! – powiedzieli oczarowani.

To prawda, atmosfera jest właśnie rodzinna – pozbawiona oficjalności i sztampy, niewymuszona, serdeczna. Trudno tę atmosferę oddać słowami, ale z pewnością jeszcze trudniej ją stworzyć. Toteż wierzę, że spotkania muzykujących rodzin przygotowuje cały zespół Wojewódzkiego Domu Kultury przez okrągły rok, obok swoich normalnych zajęć.

Wyobraźmy sobie dzień „zero", czyli 17 listopada 1983 roku, kiedy do Wrocławia przyjeżdża 65 rodzin, ale nie 2 plus 2, tylko 2 plus 9 na przykład, plus dziadkowie, brat, dwie siostry, ich dzieci, trzy kuzynki... W sumie z górą pięćset osób, w tym kilkanaście w wieku smoczkowym (rok-dwa), kilkudziesięciu przedszkolaków, drugie tyle uczącej się młodzieży a trzy razy tyle seniorów, których niejeden rówieśnik już tylko przesuwa się w papuciach od ciepłego łóżka do ciepłego pieca, narzekając na strzykanie, łupanie i tuzin innych plag starości. Wiele familii jedzie do Wrocławia najpierw końmi, potem autobusem, wreszcie pociągiem. Są to ludzie z różnych środowisk, o rozmaitych nawykach i doświadczeniach. Niektórzy po raz pierwszy przyjeżdżają do wielkiego miasta, inni bywali nawet za oceanem, nie licząc europejskich granic. Jedną cechę mają bez wątpienia wspólną: zwyczaj domowego muzykowania.

Tych pięćset (z górą!) osób zaczyna wypełniać Wojewódzki Dom Kultury – i nic. To znaczy wszystko zgodnie z programem: jedni występują w sali teatralnej (każda rodzina ma 20 minut scenicznego czasu), inni próbują w sąsiednich pomieszczeniach, jeszcze inni z opiekunami wyjeżdżają na imprezy towarzyszące, a ci, którzy są aktualnie wolni, szukają znajomych z poprzednich spotkań, witają się, pytają i odpowiadają na sakramentalne: co słychać?

Nie ma nerwówki ani bałaganu, nikt nie traci głowy, dzieci nie płaczą, starsi państwo nie mają za złe, program leci a organizatorzy w uśmiechach. Może dlatego, że sami tego chcieli i chcą nadal, po siedmiu latach?



Co łączy Rakowskich z Cieszyna i Pudełków z Siedleczki? Steczkowskich ze Stalowej Woli i Siwców z Suchej Beskidzkiej?

Ojcowie Rakowski i Steczkowski są nauczycielami muzyki –

także we własnym domu. Na pierwszych spotkaniach muzykujących rodzin Władysław Rakowski występował ze starszą trójką w kwartecie fortepianowym. Podczas ostatnich Rakowscy zaprezentowali się jako kwintet kameralny: tata – skrzypek i altowiolista, Tadeusz – skrzypek (muzyk profesjonalny), Danuta – pianistka (studentka Akademii Muzycznej) i najmłodszy, Leszek, uczeń I klasy podstawowej szkoły muzycznej. Chociaż amatorzy – Rakowscy grają trudny, klasyczny repertuar i czynią to na granicy profesjonalnego wykonawstwa. W tym samym kierunku zmierzają Steczkowscy (2 plus 9), których starsze potomstwo chodzi już do podstawowych i średnich szkół muzycznych; od piosenek dziecięcych Lutosławskiego zwracają się ku muzyce dawnej – instrumentalnej i wokalnej.

Natomiast Pudełkowie, Siwcowie, Schulzowie z Osiecznej, Tadlowie ze Szklar, Walusiakowie z Buska Zdroju i inni, liczebnie dominujący podczas spotkań, tworzą połączone więzami krwi kapele ludowe. Co znamienne – wszystkie te kapele są kolejnym ogniwem w pokoleniowym ciągu muzykujących. Kto był pierwszy, tego nawet seniorzy nie pamiętają, wiedzą tylko, że ich dzieciństwo upłynęło pod znakiem domowej muzyki a pierwszymi instrumentami były organki, grzebień, piszczałki, wreszcie zrobione przez ojca skrzypce. I dziś dochodzenie młodych do rodzinnych kapel odbywa się jakby mimochodem; nowe jest to, że jeśli starzy grają ze słuchu i z pamięci, to najmłodsze pokolenie już zaczyna utrwalać regionalny folklor na taśmie magnetofonowej, a niektórzy uczą się muzyki w ogniskach lub trafiają do szkół muzycznych.

Każda kapela składa się z trzech pokoleń, każda jest rozgałęziona poprzez krewnych i powinowatych, a wszyscy oni na co dzień pracują w najrozmaitszych zawodach. Na przykład w kapeli Pudełków ojciec (skrzypce) jest rolnikiem, dwaj synowie (klarnet i kontrabas) ślusarzami, dwaj kuzyni (klarnet i skrzypce) rolnikami, jeden bratanek (cymbały) urzędnikiem, drugi (klarnet) krawcem, inny kuzyn (skrzypce) robotnikiem, krewna (solistka) bibliotekarką, itd., aż do wnuków – uczniów i przedszkolaków.

Co więc łączy Rakowskich i Pudełków? Odpowiedzieć: muzyka, to byłoby za mało. Rodziny spotykające się we Wrocławiu łączy przede wszystkim twórcze przeżywanie własnego życia. Łączy je pasja tworzenia – z siebie, z muzyki, dla siebie i dla innych. Stąd bierze się ich wewnątrzrodzinna harmonia. Pokoleniowe przedziały zaciera pokoleniowa wspólnota zainteresowań i stylu spędzania wolnego czasu. Niejedna muzykująca, rodzinna wspólnota spotyka się tylko w dni świąteczne, ale każde spotkanie kończy się „rozmową" na głosy i instrumenty. Wszystkie te rodziny są bogatsze od innych o wartości, jakie tkwią we wspólnym uprawianiu sztuki. One po prostu wyrastają ponad środowiskową przeciętność, szarzyznę, nijakość.



Co będzie, jeśli za rok gotowość przyjazdu do Wrocławia zgłosi nie 65, a 165 zespołów! W archiwach WDK, pomysłodawcy i organizatora tej imprezy, jest ewidencja ponad 200 muzykujących rodzin, które przynajmniej raz uczestniczyły w spotkaniach. Tegoroczną imprezę spopularyzowały „Cztery pory roku", pokazywała ją telewizja – kto wie, ile jeszcze podobnych rodzin ujawni swoje istnienie, dowodząc zrzędliwym krytykom, że sztuka domowego muzykowania nie zaginęła z kretesem?

Dyrektorzy WDK – Stefan Liszkowski i Marek Rostecki – utrzymują, że żadnej rodzinie nie odmówią udziału. Nie było i nie będzie eliminacji do spotkań ani punktacji za występy, tej zasadzie pozostaną wierni. Nie idzie przecież o to, kto lepszy (bo i w jakim sensie?), tylko o wzajemne poznanie, porównanie, możliwość zaprezentowania się szerszej publiczności. Może nawet o inspirację i wzór dla innych, szukających dopiero sposobu na pełniejsze życie?

Oczywiście ideałem byłoby, gdyby każdy WDK objął mecenat nad rodzinami ze swojego terenu, każdy ma przecież specjalistę-muzyka, ale... Tak się jakoś składa, że do Wrocławia bliżej z najdalszego zakątka kraju i wrocławscy konsultanci zyskali sobie zaufanie, ich uwag się słucha; podczas gdy z lokalnymi bywa rozmaicie. Myślę, że nie sposób przecenić rolę tych konsultacji. Np. konsultantem dla kapel ludowych jest jeden z największych w Polsce specjalistów od folkloru, Marian Domański z redakcji muzyki ludowej Polskiego Radia. A znów kapele znają Domańskiego nie tylko z Wrocławia, ufają jego wiedzy i życzliwości.

Pojawiały się we Wrocławiu rodziny, uprawiające styl „festiwalowo-telewizyjny"; kilka pląsów i wygibasów, podpatrzonych u „gwiazdy", strój nie z tego świata, bełkotliwy tekst, sztuczna, nieznośna maniera. Konsultanci cierpliwie odwodzili od takich popisów, radzili zmianę repertuaru, namawiali do powściągliwości. I skutek jest widoczny. Niejedna rodzina, która na początku prezentowała więcej szczerych chęci niż umiejętności, osiągnęła z roku na rok piękne efekty. To też znamienna cecha wrocławskich spotkań: ambicją rodzin, które tutaj nawiązują liczne kontakty, zaprzyjaźniają się, słuchają dobrych rad i podpatrują innych, jest doskonalenie własnych umiejętności i repertuaru, aby za rok...

Za rok Rakowscy obiecali grać Brahmsa, Steczkowscy barokowe kwartety skrzypcowe a Linkiewiczowie z Janikowa nowe kompozycje Anny do jej poetyckich tekstów, które już na ósmych spotkaniach robiły furorę. Anna, nauczycielka, kieruje rodzinnym zespołem wokalno-instrumentalnym, złożonym z sióstr, braci, ich żon, dzieci i kuzynek. Ona sama śpiewa też jako solistka. Zespół Anny jest tak młodzieńczy, a zarazem tak muzycznie poprawny i wykwintny, że chciałoby się go słuchać nie tylko podczas wrocławskich spotkań.



Przez cztery dni, obok koncertów głównych, odbywały się koncerty towarzyszące wrocławskim spotkaniom: występy uliczne, połączone z kwestą na fundusz renowacji Panoramy Racławickiej, występy w szpitalach, domach opieki społecznej i domach dziecka, a także w szkołach, klubach robotniczych i domach kultury w kilku podwrocławskich miejscowościach. Wszędzie serdecznie, wszędzie obietnice ponownych spotkań.

I wreszcie wielce prestiżowy dla imprezy koncert towarzyszący w... Akademii Muzycznej. Tam wystąpiła druga z zagranicznych rodzin muzykujących, które gościł Wrocław: rodzina Knappe z Berlina. Wspaniali muzycy! – entuzjazmowano się w Akademii po wysłuchaniu koncertu barokowej muzyki kameralnej. Ale też tata Gothard Knappe (organista i chórmistrz) przeobraził całą rodzinę w zespół instrumentalny i wokalny pod swoją batutą, co przyszło mu tym łatwiej, że dwaj synowie, dwie córki i zięć są muzykami profesjonalnymi, trzecia córka uczy się muzyki, a żona – choć introligator – jest zarazem korepetytorką w szkole muzycznej. Trzeba było słyszeć, jak Knappowie grają Vivaldiego!

Udział Ebenów i Knappów jest pierwszym zwiastunem umiędzynarodowienia spotkań. Dlaczego nie?

EWA NOWAKOWSKA



VIII OGÓLNOPOLSKIE SPOTKANIA MUZYKUJĄCYCH RODZIN '83





EBENOWIE W STYLU FOLK

Muzykujące rodziny EBENÓW I PUDEŁKÓW na zdjęciach WITOLDA KUKLI



MOJA MUZYKA '83

LISTY CZYTELNIKÓW

W ostatnim czasie wielu dziennikarzy muzycznych (a również wielu nie mających do tej pory z muzyką nic wspólnego) wszczęło zarówno na łamach prasy, jak i na antenie radiowej, prawie „pogrzebową" dyskusję nad ogólnym kryzysem polskiego rocka. Zewsząd teraz słychać lament: fascynacja rockiem minęła, rocka było za dużo w radiu i telewizji, polski rock jest marny i nic nie warty, kryzys rocka!!!

A to wszystko nieprawda.

Owszem, był okres, gdy występy i koncerty grup rockowych wypełniały znaczną część programu. Niestety, trwał on krótko i skończył się już dawno temu. (...) I nie zgodzę się ze stwierdzeniem, że polski rock przeżywa ogólny kryzys. Myślę, że jedynie popełnia się liczne błędy w jego prezentacji. To tylko środki masowego przekazu przyczyniają się do rozpowszechniania tak nonsensownych opinii. Telewizja, I program PR i niektóre czasopisma przedstawiają bzdurne komentarze na temat rocka jako zjawiska (trudno im zresztą określić – jakiego?), coraz mniej prezentują jego osiągnięcia, a jako odtrutkę stosują reklamę muzyki country (...) Rzadko i z ociąganiem lansuje się debiutanckie propozycje młodych grup rockowych. Przede wszystkim zaś przyczyną takiego stanu rzeczy jest to, że praktycznie nie istnieje u nas przemysł fonograficzny. U nas, aby wydać płytę długogrającą, trzeba być już bardzo popularnym – firmy boją się inwestować w debiutantów. Jeśli mass media wylansują jakiś zespół to dopiero wtedy interesują się nim wytwórnie płytowe, a przecież powinno być odwrotnie. (...) A to, że niektóre płyty z muzyką rockową już teraz leżą na półkach (chociaż jest ich tak bardzo, bardzo mało), że koncerty rockowe nie zawsze już wypełniają wielotysięczne hale – to wcale nie jest objawem kryzysu rocka w Polsce. To jest tylko i wyłącznie objaw złego działania maszyny show businessu, a również objaw kształtowania się gustów młodzieżowej publiczności. I najwyższa na to pora, bo rock rockowi nierówny i Republika, TSA, Perfect to nie jedno i to samo. A śmieszne wręcz jest kupowanie wszystkich płyt i chodzenia na wszystkie koncerty tylko dlatego, że to rock. (...) Zresztą, w ogóle śmieszna jest dyskusja o spadku popularności rocka w Polsce. Faktem jest, że muzyka ta funkcjonowała przez pewien okres jako „coś modnego". Modnie było zbierać płyty czy iść na koncert. Ale przecież r o c k t o n i e j e s t m o d a – to jest żywa muzyka, która trwała, trwa i będzie się rozwijać. (...)

MIROSŁAW SOLIWODA
Solno/Bezledy

Zaczęto się od programów „trójki", potem kupowałam wybrane single, kasety... Najpierw była fascynacja Republiką. Im bardziej się wsłuchiwałam, tym bardziej mnie wciągało. Właściwie Republika wciągnęła mnie w to wszystko. Poszłam na koncert, na „Torwar". Najpierw były „młode talenty". Niezbyt ich słuchałam, bo czekałam na swych idoli. Później ochrypłam od krzyku: Re-pu-bli-ka... To był wspaniały koncert. Długo nie mogłam o nim zapomnieć. Słuchałam *Nowych sytuacji* „x" razy. Potem w tę muzykę Republiki zaczęły się wkradać inne grupy. Słuchałam już nie tylko jednego zespołu. Przeboje na liście „trójki" były moimi przebojami. Polubiłam Lady Pank, Oddział Zamknięty i Lombard. I chyba przejadła mi się Republika (...) Po wakacjach udało mi się pójść na koncert Oddziału Zamkniętego. Ten koncert również został mi w pamięci, chociaż nie zrobił już na mnie tak dużego wrażenia jak kiedyś występ Republiki. Mimo to Oddział lubię nadal, Republiki – już nie. Koncert był w „Remoncie" i chciałabym, żeby właśnie w takich pomieszczeniach robić tego typu imprezy. Mniej ludzi, nie ma takiego tłoku, wszystko słychać i można dopchać się do samej sceny, i być kilka kroków od zespołu. Następnym koncertem (i do tej pory moim ostatnim) był występ Lady Pank, w listopadzie w Hali Gwardii. Było cudownie. Uwielbiam ich piosenki. (...) Nie wyobrażam sobie życia bez rocka. Mam bardzo tolerancyjnych rodziców, którzy nie wyłączają mi magnetofonu (...) Muzyki poważnej nie słucham. To, co wpadło mi w ucho i zainteresowało – to Ivo Pogorelic. Wasz „MM" czytam od niedawna. Mam tego 4 numery i wszystkie mi się bardzo podobały. Właściwie kupuję tylko „Razem", „MM" i „Non Stop". W tych pismach znajduję to, co mnie interesuje (...)

MAGDA KUTSZYŃSKA
Warszawa

Mam 17 lat i należę do tej licznej grupy młodych ludzi, dla których rock jest czymś wspaniałym i fascynującym (...) Mówi się często, że teksty polskich piosenek są „denne" i beznadziejne. Zastanówmy się jednak, czy dla zwykłego, „szarego" nastolatka słuchającego przebojów niemieckich, angielskich czy amerykańskich ważne są słowa? Chyba nie. Większość z nas ich nie rozumie. Dla nas najważniejsza jest sama muzyka i jej wykonanie. Teksty są sprawą drugorzędną. A wielu prezenterów i znawców muzyki dyskryminuje polski rock tylko z powodu tekstów. (...) Chciałbym teraz podzielić się swoimi uwagami odnośnie koncertów niektórych grup w małych miastach. Niektóre zespoły grają po prostu „na zwolnionych obrotach", nie wysilają się... Młody człowiek idąc na taki koncert płaci ponad 300 zł i chce posłuchać dobrej muzyki, a nie „chałtury". (...) Gdy w ubiegłym roku zauważyłem w kiosku pierwszy numer nowego „Magazynu Muzycznego". bardzo mnie to zaskoczyło, ale zarazem ucieszyło. Znalazłem w nim wiele ciekawych materiałów, kolorowych zdjęć. Od tamtej pory jestem Waszym stałym czytelnikiem. Wydaje mi się, że pismo jest trochę zbyt chaotyczne. Czy nie lepiej byłoby, gdyby „MM" traktował tylko o dwóch lub trzech rodzajach muzyki, a nie o wszystkich?

MACIEJ KUCHARSKI
Kutno

W przeciwieństwie do części moich rówieśników, na pierwszym miejscu stawiam muzykę polską. Lubię niektóre zespoły zagraniczne, ale nie zachwycam się nimi tak jak niektórzy. Powód tego jest bardzo prosty – w nagraniach obok muzyki duże znaczenie mają dla mnie teksty.

DOROTA OZIMEK
Kraków

SKRZEKA PRZYGODA Z MELPOMENĄ

Częstochowski Teatr Dramatyczny im. Adama Mickiewicza wystąpił z premierą spektaklu *Noc w operze* na motywach oper komicznych Wolfganga Amadeusza Mozarta: *Dyrektor teatru* oraz *Bastien i Bastienne*. Jest to przedstawienie o dwóch obliczach. Z jednej strony banalna, lekka, pretensjonalna wręcz fabuła, z drugiej – nie lada gratka – a mianowicie oprawa muzyczna. Ale o tym potem. Treścią sztuki jest dylemat, przed jakim stoi zespół upadłego Teatru. Ensamble ten z polecenia Dworu zaszczycił swoją obecnością Tajny Radca. Pragnie on, by sztuka była odtąd Niema. Zespół uderza więc va banque, dając Singspiel o miłostkach Bastiena i Bastienne. Od tego zależy być albo nie być Teatru. Gość został ukontentowany, sowicie wynagrodził artystów i rzecz oczywiście kończy się happy-endem.

Trudne bywa zadanie prowincjonalnych teatrów, o wiele trudniejsze niż stołecznych, krakowskich czy łódzkich. Fakt istnienia jednego przybytku Melpomeny w ćwierćmilionowym mieście siłą rzeczy zmusza ludzi tam pracujących do częstych premier, bardzo ambitnej pracy, wysiłku i samokontroli. Cóż, w Warszawie, gdy przykładowo nie odpowiada mi linia repertuarowa teatru X, kieruję swe kroki do teatru Y lub Z. W przypadku Częstochowy alternatywa nie istnieje.

Mam zastrzeżenia do samej gry, w szczególności zaś do walorów głosowych. Partie wokalne *Nocy w operze* są momentami, niestety, nie do przyjęcia. To dobrze, że obsada kreuje swe role spontanicznie, z przysłowiową ikrą i autentyczną radością. Fatalnie natomiast, że musiałem mocno słuch wytężać, siedząc w ósmym rzędzie, a chwilami i to nie na wiele się zdało. Pomimo wszystko jednak chwała dyrektorowi częstochowskiej placówki teatralnej, Andrzejowi Jurczyńskiemu, za konsekwencję repertuarową i pomysłowość koncepcyjną. Zespół boryka się z dużymi trudnościami, budynek teatru już parę ładnych lat w remoncie (szósty rok bodajże), z konieczności więc niejako gościnne występy w gmachu Filharmonii. Tymczasem miniony sezon obfitował przecież w parę premier, z których dwie z czystym sumieniem uznaję za dosyć udane. Są to *Opowieści Lasku Wiedeńskiego* Odonica von Horvata i *Terroryści* Ireneusza Iredyńskiego.

I wreszcie jesienna premiera. Nicią wiążącą sukces jest muzyka i osoba kompozytora – Józefa Skrzeka. I to nie z taśmy, ale żywego i obecnego, współuczestniczącego w tworzeniu dzieła. Na *Nocy w operze* ojciec chrzestny Dominika bawił się na równi z aktorami i publicznością. Odziany w XVIII-wieczny strój i perukę grał, dyrygował, przeżywał. Stał się automatycznie postacią centralną. Nie omylę się, pisząc o pełnej sali, która przyszła głównie dla Skrzeka i na Skrzeka. Mało kto widział go dotychczas w takiej roli. Zresztą nie pierwszy to romans ex-szefa SBB z teatrem. Pamiętam jego świetne opracowanie muzyczne do *Kaliguli* w warszawskim „Dramatycznym". Teraz po raz trzeci w Częstochowie, po raz trzeci z podobnym zadaniem bojowym.

Zapytany o przyczynę swych nowych zainteresowań odparł Skrzek, iż już wcześniej fragmenty jego kompozycji wykorzystywane były w przedstawieniach (między innymi w telewizyjnej inscenizacji *Otella*). Fascynująca w tego rodzaju pracy staje się dlań relacja słowo – muzyka. Spójność tychże elementów uwidoczniła się szczególnie w *Opowieściach Lasku Wiedeńskiego*. Tam walce, skomponowane przez polskiego króla syntezatorów, zrazu powolne, efemeryczne stawały się wraz z rozwojem akcji coraz bardziej ostre, coraz drapieżniejsze. Doskonale ilustrowały proces rodzącego się laszyzmu, wyraźnie dominując miejscami ekspresją nad słowem i grą aktorów. Niesłychane, co można zrobić z tego wirowego tańca. Jakże bogata była to kolorystyka!

Muzyka teatralna, ze względu na swą specyfikę, musi pełnić funkcję usługową. U Józefa Skrzeka, pomimo uciążliwości, żmudności związanej z niełatwym bądź co bądź zadaniem, czy koniecznością podporządkowania się pewnym rygorom reżyserskim, przeważa ciekawość, chęć odkrywania czegoś nowego. Potem, naturalnie – ogromna satysfakcja. Tego rodzaju zajęcie może być pasjonujące, daje możliwość pełniejszego rozwinięcia skrzydeł.

A Skrzek to muzyk uniwersalny. Po eksplozji SBB przyszła realizacja do filmów Piotra Szulkina *Golem* i *Wojna Światów;* owocna współpraca z elitarnym kręgiem jazzmanów (Szukalski!) oraz utwory w pełni autorskie. Wreszcie – Melpomena.

Dlaczego walce, Strauss, Mozart? Skrzek powiedział, że interesuje go transkrypcja muzyki poważnej na syntezatory. Ponadto koncertując dawniej w halach sportowych, grał niejednokrotnie na wejście właśnie Straussa. Miało to zwrócić uwagę młodzieży (choćby podświadomie, automatycznie), w większości nastawionej monotematycznie, a więc rockowo, na nieco inny rodowodem rodzaj muzyki. Za czasów tria Skrzek-Apostolis-Piotrowski, leadera uważano za świetnego basistę, niepowtarzalnego twórcę, potrafiącego z premedytacją ujarzmić swe klawiszowce. Czy przypuszczał wtedy ktokolwiek, że Skrzek pójdzie w tak wielu kierunkach naraz? Krążą wszak jeszcze pogłoski, jakoby był teraz mało widoczny. Nieprawda. Chociażby częstochowskie spektakle są na to dowodem: pełne 90 minut w rytmie walca z *Opowieści...*, teraz świetnie transponowany Mozart. Bo Wolfgang Amadeusz pewnie nie zagrałby Józefa tak, jak Józef zagrał Wolfganga Amadeusza.

Mój rozmówca twierdzi, iż zamierza w niedalekiej przyszłości podjąć próby w nowych formacjach, być nadal blisko jazzu, nagrywać indywidualnie i kontynuować swój flirt z muzą tragedii. Powodzenia!

PIOTR CZESŁAW BARANOWSKI

Teatr Dramatyczny im. Adama Mickiewicza w Częstochowie; *Noc w operze* na motywach kameralnych oper komicznych W.A. Mozarta: *Dyrektor teatru* oraz *Bastien i Bastienne;* reżyseria: Henryk Adamek; scenografia: Zofia de Ines Lewczuk; choreografia: Jakub Chrzanowski; libretto: Joanna Kulmowa; opracowanie muzyczne: Józef Skrzek.
Premiera 12 XI 1983.





Muzykalia

★ **Wieczory Muzyki Polskiej** zorganizowała Filharmonia Narodowa w dniach 25–28 stycznia. Na program czterech koncertów złożyły się dzieła mniej znane i zapomniane: kompozycje pianistów-wirtuozów Tausiga, Melcera i Friedmana, pieśni do słów Kazimiery Iłłakowiczówny, utwory na fortepian z towarzyszeniem orkiestry Serockiego, Malawskiego i Lutosławskiego, Kwintet fortepianowy Zarębskiego oraz utwory perkusyjne Bargielskiego i Ptaszyńskiej.

★ Podczas lutowych **Dni Teatru Wielkiego** stanowiących przegląd najlepszych przedstawień warszawskiej sceny, odbyła się także premiera *Sonaty Belzebuba* Edwarda Bogusławskiego. Libretto wg Stanisława Ignacego Witkiewicza napisał kompozytor.

★ Warszawska **„Stodoła"** wznowiła cykl koncertów muzyki poważnej pod hasłem „Młodzi muzycy młodym słuchaczom".

★ Jak podaje PAP podczas obrad **Prezydium Narodowej Rady Kultury** krytycznie oceniono działalność Polskiego Radia, w którego programach wartościowa muzyka jest coraz bardziej wypierana przez pozbawioną wartości muzykę młodzieżową. Ze szczególnym zaniepokojeniem przyjęto też informacje o pogarszającej się sytuacji w dziedzinie wychowania muzycznego w szkolnictwie ogólnokształcącym i zawodowym.

★ Węgierski zespół **Neoton Family** wrócił z festiwalu piosenki w Tokio z główną nagrodą.

★ Do najpopularniejszych płyt w historii firmy Miełodia należy album grupy **Zodiak**, sprzedany w liczbie ponad 2 miliony egzemplarzy.

★ Kompozytor węgierski **János Gonda** przygotował w oparciu o sztukę Oscara Wilde'a oratorium jazzowe *Salome*.

★ W Budapeszcie powstanie muzeum muzyki rozrywkowej. Znajdzie się w nim m.in. pełna dokumentacja na temat węgierskiego rocka od 1957 r. po dzień dzisiejszy.

★ W styczniu wystąpił w Warszawie – w sali hotelu „Victoria" – zespół **Madness**, już bez Mike'a Barsona, który opuścił grupę kilka dni wcześniej.

★ Po roku niepewności i domysłów na temat przyszłości **The Who**, Pete Townshend oficjalnie potwierdził pogłoskę o definitywnym rozwiązaniu zespołu. Powiedział, iż za ten stan rzeczy ponosi winę tylko on, gdyż nie jest w stanie dostarczyć nowych utworów na poziomie, jaki zadowoliłby pozostałych muzyków. Warto przypomnieć, że ostatnie publiczne koncerty The Who odbyły się w USA na jesieni 1982 roku.

★ Trzecią rocznicę śmierci **Johna Lennona** upamiętniło wydanie przez firmę Polygram zapisu fragmentów wywiadu, którego udzielił on, wraz z Yoko Ono, Davidowi Sheffowi – niemal w przeddzień tragicznego zamachu w bramie „Dakota House" w Nowym Jorku. Płyta *Heartplay – Unfinished Dialogue* przynosi 42 minuty z zarejestrowanej wówczas na kilku sesjach 22-godzinnej rozmowy. Podobnie rocznicowy charakter miał emitowany w noworoczne popołudnie przez brytyjską stację telewizyjną „Granada" film *The Early Beatles*, będący montażem rzadkich archiwalnych materiałów dokumentalnych z początków kariery Czwórki z Liverpoolu.

★ Nie jest wykluczone, że **Phil Lynott** z rozwiązanego latem ub. r. zespołu Thin Lizzy zagra rolę Jimi Hendrixa w przygotowywanym filmie biograficznym, poświęconym Kitowi Lambertowi. Lambert był odkrywcą i długoletnim menażerem The Who, założycielem jednej z pierwszych niezależnych wytwórni płytowych Track Records. Odegrał również istotną rolę w karierze Hendrixa, którego poznał w klubie na West Endzie; nieznany wtedy szerzej wokalista i gitarzysta z USA zadebiutował właśnie w jego filmie. Na przeszkodzie w niezwłocznym przystąpieniu do realizacji filmu stoją trudności w znalezieniu zespołu, mogącego w sposób przekonywający odtworzyć grupę The Who na początku kariery.

★ 18 grudnia w londyńskim „Victoria Apollo" odbył się koncert z udziałem Elvisa Costello, Style Council, Iana Dury'ego i Mari Wilson. Dochód przeznaczony został na kontynuowanie kampanii przeciw rozmieszczaniu na Wyspach Brytyjskich pocisków Cruise. Costello, który nagrał ostatnio utwór o wymownym tytule – zaczerpniętym ze słynnego przemówienia premiera Neville'a Chamberlaina, wygłoszonego w 1938 roku po spotkaniu z Hitlerem – *Peace In Our Time*, oświadczył: *W pewnym sensie jest już za późno, bo rakiety są tutaj, ale liczy się, by teraz poruszyć opinię publiczną, spowodować, żeby ludzie uświadomili sobie niebezpieczeństwo, w obliczu jakiego stanęli. Aby, gdy przyjdą nowe wybory, głosowali na kogoś, kto zemierze zmienić politykę. Powiedzieć, iż pociski już przybyły – więc trzeba się z tym pogodzić, jest całkowitym błędem.*

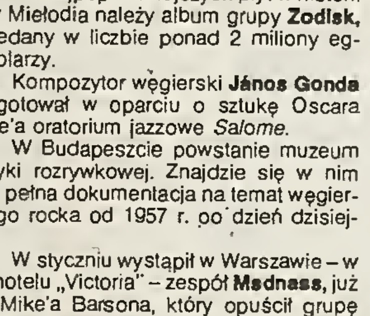
★ 28 grudnia zmarł tragicznie **Dennis Wilson**, perkusista Beach Boys. Pozostający w latach największych sukcesów w cieniu swych braci Briana i Carla, w latach siedemdziesiątych – kiedy Brian stracił zainteresowanie losami zespołu – dał się poznać jako autor wielu interesujących kompozycji: najlepsze z nich znalazły się na płycie *Holland* z 1973 roku. Dennis Wilson utopił się w czasie kąpieli morskiej.

★ Zespół **Motorhead** definitywnie opuścił gitarzysta Brian Robertson, którego zastąpienie podczas koncertu w Hannowerze w listopadzie zmusiło zespół do przerwania tournée po Europie – w chwili gdy oddajemy numer „MM" do druku nie znany jest jeszcze jego następca... Istotne przegrupowanie nastąpiło w **Whitesnake**: dołączył gitarzysta John Sykes z Thin Lizzy na miejsce Micky Moody'ego, powrócił również dawny basista Neil Murray... Nową wokalistką **Vice Squad** jest 16-letnia Lia, zaś jej poprzedniczka, Beki Bondage stanęła na czele formacji Ligotage... **John McCoy**, basista nieistniejącego już zespołu Gillan, rozpoczął działalność solową wydaniem albumu *McCoy* i serią promocyjnych koncertów... Dawny perkusista zespołu Samson – **Thunderstick**, użyczył swojego pseudonimu założonej w grudniu grupie... **Terry Hell**, którego ubiegłoroczna decyzja o rozwiązaniu cieszącego się dużą popularnością Fun Boy Three była niemałym zaskoczeniem, powrócił na scenę z trio The Colour Field... Z **Sex Geng Children** odeszli: basista Dave Roberts i perkusista Ray Mondo (Roberts sformował Carcrash International)... **Jake Burns**, były lider Stiff Little Fingers, wznawia karierę wraz z The Big Whell... Nazwę **Luxury** nadał swojemu nowemu zespołowi basista John Bentley, niegdyś związany ze Squeeze.

★ W grudniu z inicjatywy poważnie chorego **Ronnie Lane'a**, byłego basisty legendarnej grupy Small Faces, w San Francisco wystąpił zespół samych gwiazd w składzie: Eric Clapton, Jimmy Page, Jeff Beck, Bill Wyman, Charlie Watts, Paul Rodgers, Joe Cocker, Jan Hammer i inni. Dochód z imprezy przekazany został służbie zdrowia.

★ 22 stycznie zmarł w New Jersey wokalista murzyński **Jeckie Wilson**, wykonewca takich przebojów, jak *Reet Petite* czy *Lonely Teardrops*.

★ W przeddzień lutowych koncertów ogłoszony został nowy skład **The Clash**. Obok Joe Strummera i Paula Simonona tworzą go dwaj 23-letni gitarzyści Vince White i Nick Sheppard oraz perkusista Pete Howard, który występował już z zespołem wcześniej, podczas tournee po USA w 1983 roku.



W połowie stycznia w Berlinie, stolicy NRD, odbyła się kolejny raz impreza **„Rock für Frieden"**. W ciągu tego trzydniowego festiwalu wystąpiło około 60 zespołów. W koncertach, zorganizowanych w Pałacu Republiki, poza wykonawcami z NRD wzięli udział reprezentanci RFN, Włoch i ZSRR. Nasz kraj reprezentowała **Gayga** z zespołem. Jej występ został bardzo dobrze przyjęty przez publiczność.

ALEXIS KORNER



1 stycznia zmarł w wieku 55 lat wskutek choroby nowotworowej Alexis Korner zwany „ojcem brytyjskiego bluesa". Odegrał on znaczącą rolę w kształtowaniu się londyńskiej sceny rockowej w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych. Członkami kolejnych edycji jego zespołu Blues Incorporated byli m.in. Cyril Davies, Jack Bruce, Ginger Baker, Brian Jones, Charlie Watts, Mick Jagger, Keith Richard, Dick Heckstall-Smith, Graham Bond, John McLaughlin, później – współpracował z nim Robert Plant, Victor Brox, Colin Hodgkinson i Marsha Hunt.

Korner nie odniósł wówczas szczególnego sukcesu, jednak inicjując przyjazdy amerykańskich bluesmanów do Anglii, przygotował grunt do entuzjastycznego przyjęcia zespołów grających „biały" blues, zawiązujących się w obrębie jego formacji, by wspomnieć tylko Graham Bond Organization, Manfred Mann, Artwoods, a przede wszystkim – Rolling Stones i Cream.

Paradoksalnie – powodzenie, choć krótkotrwałe, zdobył dopiero na początku lat siedemdziesiątych, gdy stanął na czele studyjnego big bandu CCS (Collective Consciousness Society) i wprowadził na listy przebojów trzy utwory: *Whole Lotta Love*, *Walking* i *Tap Turns On The Water*. Później jednak przyszła kolej na różne efemeryczne przedsięwzięcia, jak grupa Snapa i inne, mniej lub bardziej przypadkowe zespoły, aż wreszcie zaproponowano mu stały program radiowy, gdzie szybko zdobył popularność jako obdarzony niezwykłą erudycją i dobrym smakiem prezenter. Program ten przestał prowadzić dopiero kilka miesięcy przed śmiercią, gdy musiał poddać się hospitalizacji.

Redakcja „Magazynu Muzycznego" poszukuje płyt z serii „Polish Jazz" (Vols. 1–32) oraz polskich rockowych singli, „czwórek" i albumów z lat sześćdziesiątych i pierwszej połowy lat siedemdziesiątych (w przypadku płyt długogrających interesują nas pozycje o numerach katalogowych poniżej 1100). Wymagany jest stan dobry – oczekujemy na telefony.

33 1/3

● Firma Mega wprowadziła na brytyjski rynek albumy polskich zespołów: *1934* **Republiki** i *Spunk* **TSA**.

● Płyta *Rumble Fish* (A and M) przynosi kompozycje Stewarta Copelanda, perkusisty **The Police**, nagrane z myślą o filmie Francisa Forda Coppoli pod tym samym tytułem. Śpiewa Slenard Ridgway, były wokalista Wall Of Voodoo.

● W związku z trzecią rocznicą śmierci **Johna Lennona** ukazały się dwa albumy sygnowane przez Polydor: *Milk And Honey* z nieznanymi dotychczas utworami wokalisty (i Yoko Ono) oraz *Heartplay: Unfinished Dialogue* z nagraniem wywiadu. Dyskografie The Beatles wzbogaciła płyta *The 1962 Audition Tapes* (Breakaway).

● Na przestrzeni ostatnich tygodni ukazały się także: *The Works* – Queen (EMI), *Cadmium* – Sky (Ariola). *Live In Italy* – Lou Reed (RCA). *Cerribbean Sunset* – John Cale (Ze), *Learning To Crawl* – The Pretenders (Real). *Savage Gestures For Cherms Sake* – Bill Nelson (Cocteau), *Heaven Is Weiting* – Danse Society (Arista). *You Broke My Heart In 17 Places* – Tracey Ullman (Stiff). *Cafe Racers* – Kim Carnes (EMI America), *Speeding Time* – Carole King (Atlantic), *Victims Of The Future* – Gary Moore (10 Records). *In The Heart* – Kool And The Gang (De Lite), *Break Out* – Pointer Sisters (Planet).

● **Roger Daltrey**, były wokalista rozwiązanej nieodwołalnie grupy The Who nagrał kolejną płytę sygnowaną własnym nazwiskiem – *Parting Should Be Painless* (WEA International).

● Nowe pozycje w dyskografii zespołów hard-rockowych to: *Love At First Sting* – Scorpions (Harvest), *1984* – Van Halen (Warner Bros), *Defenders Of The Faith* – Judas Priest (CBS). *Sound Elixir* – Nazareth (MCA), *Tour De Force* – 38 Special (A and M).

● Wytwórnia Stiff wydała pierwszą płytę długogrającą głośnej już grupy **King Kurt** *Ooh Wallah Wallah*. Kierownictwo artystyczne nad zespołem sprawuje znany muzyk Dave Edmunds.

● Retrospektywny charakter ma wydany przez firmę Y album *Favourite Things* nieistniejącej już grupy **Pigbeg**. Singlowe nagrenia zespołu **Cure** z ostatnich kilku lat zawiera z kolei płyta *Jepanese Whispers* (Fiction).

● Ukazały się też: *Sparkle In The Rain* – Simple Minds (Virgin), *The Power Of Love* – Captain Sensible (A and M), *Rebel Yell* – Billy Idol (Chrysalis), *Live At The Albany Empire* – The Flying Pickets (AVM), *Apocalypse Live Tour Part 1* – Exploited i Chron Gen (Apocalypse). *Mutiny* – Birthday Party (Mute), *Friends In Portugal* – Durutti Column (Atlantic Foundation), *Live Performances* – The Bollock Brothers (Charly), *City Babys Revenge* – GBH (Clay). *Führer der Menshite* – Throbbing Gristle (American Phonograph).

● Kilka nieznanych dotychczas w Europie nagrań **Bobs Marleya** znalazło się na płycie *Bob Marley And The Wailers From The Beginning* (Trojan). Inne nowości muzyki reggae: *Live And Direct* – Aswad (Island). *Anthem* – Black Uhuru (Island).

● Starsze nagrania koncertowe **Milesa Devisa** z Tokio oraz Berlina Zachodniego zawiera dwupłytowy zbiór *Heard Round The World* (Columbia).

● Kolejną pozycją w dyskografii **Adsma Mekowicze** jest płyta małej firmy amerykańskiej Sheffield – *The Name Is Makowicz.*

● Radziecka firma Miełodia wydała ostatnio: *Andaluzskie mielodii* – Paco di Lucia, Larry Coryell, John McLeughlin oraz *W piatnicu wieczerom w San Francisco* – Al di Meola, John McLaughlin, Paco di Lucia (obie płyty na licencji Phonogram International). a także *Sidney Bechet* (nagrania z lat 1939–1946, licencja EMI).

● *The Ballad Of The Fallen* jest tytułem najnowszej płyty **Charliego Hedene**. Zaczerpnięty on został z wiersza pozostawionego obok studenta zamordowanego przez Guardia Nacional podczas strajku okupacyjnego na uniwersytecie w San Salvador. Do nagrania tej pozycji wybitny basista pozyskał z górą połowę muzyków, którzy współpracowali z nim przy realizacji głośnej *Liberation Music Orchestra* w 1969 roku, by wymienić tu tylko Dona Cherry'ego i Dewey Redmana. Jak przed 15 laty wiodąca rola przypadła znanej także z występów w Polsce aranżerce, pianistce i organistce – Carli Bley. W nocie na okładce czytamy: *Album poświęcony jest temu, by powstał lepszy świat – świat bez wojen i zabijania, rasizmu, nędzy i wyzysku. Świat, w którym ludzie wszystkich rządów zdadzą sobie sprawę, jak ważne jest życie i dążyć będą do jego ochrony, a nie zniszczenia* (ECM).

● Po wysoko ocenionej *Street Priest* jeden z najpopularniejszych dziś zespołów jazzowych, **Roneld Shennon Jeckson And The Decoding Society** oferuje płytę *Barbeque Dog* (Antilles).

● **Muhel Richerd Abrems**, autor najlepszej płyty roku 1982 zdaniem krytyków miesięcznika „Down Beat" zarejestrował nową pozycję z programem rozpisanym na orkiestrę – *Rejoicing With The Light* (Black Saint).

● Ostatnim albumem w dyskografii znakomitej formacji **Jeck OeJohnette's Speclal Edition**, goszczącej w Polsce na Jazz Jamboree 83, jest *Inflation Blues* (ECM).

● Jak zawsze, dużym powodzeniem wśród miłośników jazzu cieszą się reedycje klasycznych nagrań wybitnych muzyków. I tak *Now Please Don't You Cry Beautiful Edith* przypomina kwartet multiinstrumentalisty Rahsaana Rolanda Kirka z 1967 roku, *Bill Evans With Symphony Orchestra* – współpracę cenionego pianisty z orkiestrą symfoniczną w 1966 r., *The Greatest Trumpet Of Them All* grę oktetu Dizzy Gillespiego z 1960 r., a *Song For Distingue Lovers* wokalistkę Billie Holiday, której towarzyszy sekstet z Benem Websterem i Sweets Edisonem (Verve). Inne, znakomicie przyjęte archiwalia to *Savoy Cafe, Boston 1945* Sidneya Becheta (Vogue). *Bird And Pres, Carnegie Hall 1949* Charliego Parkera i Lestera Younga (Verve). *Tokyo Concert* Theleoniousa Monka (Columbia) oraz *Bayou Club* Colemana Hawkinsa i Roya Eldridge'a (Vogue).

● **Teo Mecero**, producent nagrań, którego nazwisko kojarzy się przede wszystkim z osobą Milesa Davisa, przygotował płytę *Impressions Of Charles Mingus* (Palo Alto), dedykowaną pamięci zmarłego przed kilku laty kontrabasisty, kompozytora i bandlidera. W jej rejestracji wzięła udział cała plejada znakomitych muzyków, m.in. Dave Liebman, Pepper Adams, Mike Nock, Lee Konitz, Ted Curson i Larry Coryell.

● A oto inne wybrane nowości jazzowe z przełomu lat 1983 i 1984: *Odyssey* – James Blood Ulmer (Columbia), *Untitled Gift* – Billy Bang (Anima), *Live At The Carnegie Hall* – kwartet Stephane Grapelliego (Doctor Jazz), *Night Lights* – Gerry Mulligan (Mercury), *Soprano Today* – Steve Lacy (New Jazz), *At The Vanguard* – Phil Woods Quartet (Antilles), *Astral Island* – Herbie Mann (Atlantic), *Such Winters Of Memory* – John Surman (ECM). *Make It Last* – Hubert Laws (Columbia), *On The Line* – Lee Ritenour (Elektra-Musician).

● Muzykę, którą można z pewną rezerwą określić terminem punk-rock-jazz reprezentuje popularna w klubach nowojorskich formacja **Lounge Lizards** i jej płyta *Live From The Drunken Boat* (Europa).

MIDEM'84 – TELEGRAFICZNIE

Międzynarodowe Targi Muzyczne w Cannes odbyły się po raz osiemnasty. Zgromadziły 7238 uczestników z 1418 firm fonograficznych, wydawnictw muzycznych i agencji koncertowych z całego świata. Było też kilkuset dziennikarzy.

Polska miała dwa stoiska – jedno w części poświęconej muzyce klasycznej, drugie, skromniejsze – w rozrywkowej. Pod wodzą ZPR-ów przygotowano się bardzo dobrze. Był podwójny longplay z przebojami polskimi nagranymi specjalnie po angielsku, były materiały informacyjne, także o reaktywowanym Festiwalu Piosenki w Sopocie, były też teledyski, zwane video clips, skopiowane dzięki Programowi II TVP. Zainteresowanie polską muzyką spore, ale konkretny efekt współpracy przedstawiła angielska firma Mega, która wytłoczyła Republikę i TSA i będzie lansowała polskie grupy na Zachodzie. Z szumnie reklamujących się firm polonijnych nie było nikogo oprócz energicznie działających przedstawicielek nowej wytwórni Arston. Savitor nie zdążył nawet przygotować eksportowej płyty J. Skubikowskiego. Jeśli chodzi o muzykę poważną, żeby uzyskiwać lepsze wyniki w sprzedaży licencji trzeba nagrywać wyłącznie w systemie cyfrowym.

Istnieje szansa, że będziemy oglądać w Polsce gwiazdy światowe – Pagart i ZPR-y otaczają jednak swe negocjacje nimbem tajemnicy. Tegoroczne „gale" nie obfitowały w wielkie nazwiska, ale wystąpili w Pałacu Festiwalowym m.in.: Herbie Hancock, Van Morrison, Joan Baez, The Shorts, Gazebo i Belle Stars.

Muzyka pop nie daje się rockowi, który jest domeną małych firm. Czterdziestolatkowie są nawet górą! Liczy się dobre śpiewanie, a nie przemijająca moda. Powstał już rynek video clips, są szafy grające video. To sztuka sama w sobie. Wspaniałe efekty, mistrzowski montaż i pomysłowe scenariusze wywołały nowy szał. Czy jest to rynek także dla nas?

KORNELIUSZ PACUDA

MM

Dawniej „JAZZ", rok zał. 1956

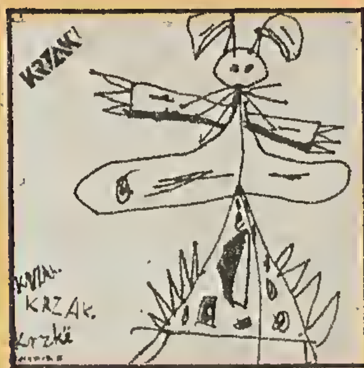
NR 2(312) ● LUTY – MARZEC 1984 ● CENA 50 ZŁ ● MAGAZYN MUZYCZNY

Redaguje zespół: Marian Butrym (redaktor naczelny), Adam Halber, Wiesław Królikowski (sekretarz redakcji), Anna Kulicka, Janusz Mechanisz (z-ca redaktora naczelnego), Ewa Nowakowska, Korneliusz Pacuda (z-ca redaktora naczelnego), Jerzy Rzewuski, Wiesław Weiss, Teresa Zaleśińska. Fotoreporterzy: Andrzej Kiełbowicz, Mirosław Makowski. Redaktor techniczny: Maria Kwiatkowska. Opracowanie graficzne: Tadeusz Baranowski, Marek Trojanowski.

ADRES REDAKCJI: Magazyn Muzyczny, ul. Kredytowa 5/7, 00-056 Warszawa, tel. 26-74-00

WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", Noakowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel. 25 72 91. DRUK: Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", Warszawa, ul. Okopowa 58/72, Dyr. Andrzej Maciejewski. Informacji o warunkach i terminach prenumeraty w kraju i za granicą udzielają Oddziały RSW „Prasa-Książka-Ruch" oraz urzędy pocztowe.

ISSN 0021-5600. Zam. 1767. M-51.



***Krzak'i*, Krzak. Tonpress SX-T24**

Płyta *Krzak'i* sprawia wrażenie jakby powstała gdzieś około 1970 roku jako próba rekapitulacji wszystkiego co kilka lat wcześniej działo się w brytyjskim i amerykańskim rocku opartym na bluesie i rhythm and bluesie. Jej konstrukcja formalna – rozdzielenie „normalnych" kompozycji kilkudziesięciosekundowymi wstawkami muzycznymi i żartami – przypomina układ albumu *Stonehenge* zespołu Ten Years After z 1969 roku. Ale na tym podobieństwo do tej udanej i przemyślanej w najdrobniejszym szczególe płyty kończy się. Owe miniaturki – wśród których znalazły się m.in. syntezatorowa impresja (*Płynny owoc*), jazzujące solo gitarowe (*Blady jak sól*), wokaliza stylizowana na grecką muzykę ludową (*Kosma*), temat perkusyjny (*Ryba*) czy równoczesne chóralne odśpiewanie melodii ludowej *Pije Kuba* i kolędy *Wśród nocnej ciszy* – wprowadzają pewne urozmaicenie, lecz nie ratują całości. Trzon stanowią, niestety, nieciekawe kompozycje, brzmiące archaicznie.

Być może w założeniu miał powstać pastisz muzyki, której rozkwit przypadł na drugą połowę lat sześćdziesiątych – jeżeli rzeczywiście taki był zamysł grupy Krzak, jego realizacja zakończyła się całkowitą porażką. Posłuchajmy na przykład *Listy kowbojów*, gdzie gitarzysta Leszek Winder po prostu kopiuje Keitha Richarda. Duch Rolling Stones patronuje również – choć w bardziej zawoalowany sposób – *Come On – Część I* (warto zaznaczyć, że we wczesnym repertuarze angielskiego zespołu znajdował się utwór o identycznym tytule); unosi się on także nad akustyczną częścią *Heartbreaker Girl*. Zbudowany na prostej figurze basowej *Kim jesteś – listonoszem?* nawiązuje do stylu funky, lecz początkowy fragment – z partią solową na organach – przypomina nieco wczesny brytyjski rhythm and blues, np. instrumentalne utwory Artwoods. Pozostałe dwie kompozycje, *Come On – Część II* i *Blues dla nieobecnych* odwołują się do wzorców amerykańskich. Pierwszy, z wyeksponowaną warstwą perkusyjną, zainspirowany został muzyką soulową; drugi – wziąwszy pod uwagę aranżację – mógłby, powiedzmy, pochodzić z repertuaru Janis Joplin i Full Tilt Boogie Band. Naturalnie, można by jeszcze wskazać tu i inne podobieństwa – choćby do Chicken Shack, Ten Years After czy wczesnego Roda Stewarta – ale przecież nie chodzi o to, aby wydłużać listę zapożyczeń do monstrualnych rozmiarów, zwłaszcza że i tak niewiele z tego wynika.

Mimo odniesień do tak pierwszorzędnych wykonawców, *Krzak'i* jako całość razi niestylowością i ubóstwem harmonicznym, a jej strona wokalna (Jorgos Skolias) – wręcz irytuje; sprawia wrażenie jam-session muzyków o dobrze opanowanym warsztacie, lecz nie obdarzonych szczególną pomysłowością i umiejętnością opracowania oryginalnego repertuaru – repertuaru nawiązującego do wielkiej rockowej tradycji. Domyślam się, że nagrywanie płyty było przednią zabawą, jednak słuchanie skutków owej zabawy daje się porównać tylko do zażycia pastylki luminalu. (jr)



***Paczka* Krzak, Pronit SX 2148**

Drugi longplay zespołu Krzak – mimo, że zrealizowany już dość dawno temu, w listopadzie-grudniu 1981 r. – ukazał się równocześnie z trzecim albumem *Krzak'i*, tuż przed ogłoszeniem decyzji o zawieszeniu działalności grupy. Płyta *Paczka* jest bardzo dobrze nagrana, starannie zaaranżowana i może być przykładem dobrego wykonawstwa. Na jej repertuar składają się: blues w rockowej interpretacji (*Kawa blues*), utwór w stylu country (*Korek*), ekspresyjnie wykonane stereotypowe kompozycje rockowe w rodzaju *Polowania na łosia* oraz rozbudowane utwory, o ujętym improwizacyjnie temacie, nawiązujące do największych osiągnięć rocka i jazz-rocka pierwszej połowy lat siedemdziesiątych (np. *Tajemniczy świat Mariana* o fakturze charakterystycznej dla Pink Floyd i *Ptak moich marzeń* będący próbą praktycznego wykorzystania znajomości warsztatu kompozytorskiego Return To Forever). Nie ma dłużyzn, nie ma irytującego muzycznego banału – jak na pierwszym longplayu Krzaka. Nie ma wątpliwych udziwnień i repertuarowej nonszalancji – jak na płycie *Krzak'i*. Ale trudno uznać *Paczkę* za interesującą propozycję artystyczną. Muzyka z tego longplaya może kojarzyć się z repertuarem grywanym za granicą w klubach rockowych dla bardziej konserwatywnej publiczności, ze swego rodzaju „muzycznym tłem".

Sądzę, że właśnie *Paczka* powinna być ostatnią płytą Krzaka; grupa doszła tu do granic swoich możliwości w dziedzinie instrumentalnie traktowanego rocka, tworzonego według wzorów sprzed mniej więcej 10 lat. Utwór *Zezowaty kot* nabiera jazz-rockowego charakteru dzięki improwizacji występującego gościnnie skrzypka Krzesimira Dębskiego, a ambitniejsza kompozycja *Ptak moich marzeń* nie zaciera wrażenia, że członkowie zespołu Krzak są przesadnie przywiązani do tego, co już dobrze znane, sprawdzone i uznane. (wk)



***Dorosłe dzieci*, Trubo, Polton LPP 004**

Pierwsza płyta zespołu Turbo jest w katalogu firmy Polton pozycją dość interesującą, na pewno zaś ciekawszą niż wydany równocześnie album formacji Mech *Bluffmania*. *Dorosłe dzieci* to kolejna próba hard-rocka w rodzimym wydaniu. Zgrabne, stereotypowe jednak pod względem melodycznym utwory własne grupa stara się adaptować do konwencji ciężkiego rocka przy pomocy charakterystycznych rozwiązań instrumentacyjnych, w tym wydaniu bardzo atrakcyjnych. Zespołowi brakuje co prawda odrobiny luzu, nieodzownej w tzw. ciężkim rocku swobody wykonawczej, jaką ma np. TSA; w utworach takich, jak *Nie znasz nic* czy *Szalony wicher*, kiedy grupa narzuca sobie tempo szalone, sekcja gra bardzo mechanicznie. Wykonawstwo jest jednak poprawne, szkoda tylko, że Grzegorz Kupczyk nie radzi sobie z ekspresyjnymi wokalnymi ozdobnikami stosowanymi dla podwojenia dawki ekspresji – jego drapieżne okrzyki w utworze *Toczy się po linii* robią wrażenie wymuszonych. Dużo lepiej Kupczyk czuje się w balladach rockowych, takich jak *Pozorne życie* czy tytułowe *Dorosłe dzieci*, największy przebój w dotychczasowym dorobku Turbo, równocześnie efektowny punkt kulminacyjny płyty. Nie przekonują mnie, niestety, wykonywane przez zespół teksty Andrzeja Sobczaka. Niewielkie są ich walory literackie, a poruszone przez autora problemy – poczucie zawodu i rozczarowania otaczającym światem, konfrontacja kryzysowej rzeczywistości z młodzieńczymi marzeniami – znajdują już dziś bardziej przekonującą oprawę na płytach wykonawców rockowych. Jedyne, co w tekstach Sobczaka może zaskoczyć, to krytyka życiowego asekuranctwa młodych (*Nie znaczysz nic*), której ze utwór o podobnej wymowie nagrał już Lombard (*Przeżyj to sam*). Swoistą refleksję zespołu Turbo na temat skuteczności życiowego poradnictwa, tak chętnie uprawianego przez wykonawców rockowych, można widzieć w piosence *Przegadane dni*. (ww)



***Night Patrol*, Maanam, Telaeg Records 6.61527. *Nocny patrol*, Maanam, Rogot-Jako JK-025.**

Maanam, działający pod impresaryjną opieką wydawnictwa fonograficznego Rogot, powiększył ostatnio swój dorobek nagraniowy o przeznaczony na rynek Skandynawii i RFN longplay *Night Patrol* oraz o kasetę *Nocny patrol*, którą w końcu ub. r. skierowano do sprzedaży w kraju. I tu, i tu znalazły się w tych samych wersjach: utwór instrumentalny *Polskie ulice* oraz piosenka *Raz dwa, raz dwa* (swoją drogą świetny to pomysł, eby włączyć do anglojęzycznej płyty *Night Patrol* najoryginalniejszą melodycznie kompozycję z zachowaniem polskiego tekstu). Repertuar longplaya, który zawiera o jedno nagranie więcej niż kaseta, bogatszy jest o dwa utwory z płyty *O!* (*Paranoja*, *O! Nie rób tyle hałasu*) ujęte w nowe, bardziej nowoczesne i udane aranżacje, a uboższy o kompozycję *Jestem kobietą* – uzupełniającą zestaw przeznaczony na krajowy rynek. Siedem pozostałych utworów ma w polskiej, jak i w angielskiej wersji te same, poddane starannej obróbce studyjnej, podkłady instrumentalne. Jeśli idzie o eksportowe nagrania, to adaptacje-przekłady tekstów Kory, dokonane przez Toma Wachtela, dobrze oddają styl oryginałów, a Korawokalistka dobrze sobie radzi z angielskim. Trudno jednak powiedzieć, czy *Night Patrol* może spodobać się zachodnim słuchaczom.

Za to kaseta *Nocny patrol* na pewno może być lekcją dla wielu naszych artystów estradowych. Pokazuje jak tworzyć efektowny, urozmaicony repertuar przy użyciu prostych środków muzycznych. Ułatwiło to zadanie rozszerzenie składu instrumentalnego w niektórych utworach – m.in. gościnnie wzięli udział w nagraniach saksofonista Andrzej Olejniczak i grający na instrumentach klawiszowych Janusz Grzywacz, obaj dobrze znani z naszej jazzowej estrady. Bowiem w równym stopniu dzięki zróżnicowaniu kompozycji, co aranżacji *Nocny patrol* zawiera bogatą mozaikę stylistyczną – być może stanowiącą zaskoczenie (albo nawet rozczarowanie) dla młodszej części naszej rockowej publiczności. Maanam podążył w kierunku, który już zapowiadał longplay *O!*. Styl grupy uległ ewolucji podobnej do tej, którą przeszło wielu wykonawców brytyjskich, należących przed kilku laty do czołówki Nowej Fali rocka. Istotą owej ewolucji jest swobodne sublimowanie elementów różnych odmian muzyki rozrywkowej, przełamywanie nowych – ale już uznanych i powszechnie lubianych konwencji, nadanie eklektyzmowi waloru pozytywnego, zerwanie z tradycyjną dla rocka służebną funkcją tekstu, poszukiwanie głębszego, bardziej wyrafinowanego kontaktu emocjonalnego z odbiorcą, wreszcie – osiąganie rockowej ekspresji przy ograniczeniu do minimum typowych dla rocka zwrotów.

Niemniej Maanam nadal podkreśla w bezpośredni sposób swój związek z rockową tradycją. *Miłość jest jak opium* to rock'n'roll w stosunkowo bogatej, nowoczesnej aranżacji, udziwniony melodeklamacją (całość przypomina trochę charakterystyczny styl The Stranglers). Dramatyczny utwór *Zdrada*, również z melorecytowanym tekstem, ma w podkładzie instrumentalnym efekty gitarowe utrzymane w turpistycznej estetyce rockowej Nowej Fali.

Natomiast tytułowy utwór kasety (i płyty), to intrygujące połączenie akompaniamentu reggae z nietypową jak na piosenkę melodią, o konstrukcji kojarzącej się raczej z wokalizą; śpiew w wysokim rejestrze nadaje temu nagraniu specyficzny klimat. Piosenka w rytmie tanga (*To tylko tango*) ma stosowną, a jednak ironicznie przejaskrawioną aranżację. Bardzo oryginalna i prawdziwie przebojowa piosenka *Raz dwa, raz dwa* ma szybką melodię, nawiązującą do wschodniokarpackiego folkloru (tzw. „kołomyjka"). W utworze instrumentalnym *Polskie ulice* linia basu stanowi swego rodzaju fundament dla imitacji naturalistycznych efektów dźwiękowych, nasuwających skojarzenie z ulicznymi odgłosami. *Eksplozja* i *Krakowski spleen*, utrzymane w balladowym klimacie, mogłyby drażnić banalnym akompaniamentem oraz mogłyby nużyć monotonną melodią i pewną rozwlekłością, gdyby nie efekty studyjne i wstawki saksofonowe w przypadku pierwszego z utworów i gdyby nie tekst tłumaczący ową monotonię – w przypadku drugiego. W co najmniej kilku utworach muzyka podporządkowana jest treści tekstu. Np. w *French Is Strange* słowna wyliczanka zabarwiona pure nonsensem znajduje dobre odzwierciedlenie w udziwnionym charakterze tego rytmicznego nagrania. Szczególne miejsce przypada poetyckiej piosence *Jestem kobietą* dzięki świetnemu tekstowi: protest przeciw wojnie, wyrażony w typowo kobiecy sposób, jest tu zaskakująco rozwinięty w surrealistycznej konwencji. Ogólnie biorąc, Kora potwierdza swój talent i indywidualność autorki tekstów, choć *Eksplozja* robi wrażenie zbyt pospiesznego poszukiwania warstwy słownej o odpowiednim nastroju. Interpretacje Kory są bardziej stonowane niż dawniej, właściwie pozbawione manierycznej artykulacji – często stosowanej przez nią w przeszłości. Ale i tak Maanam pozostaje niezwykłym zjawiskiem na scenie naszej muzyki rozrywkowej. (wk)



George Garshwin. Muza SX 1948 – 1949.

George Gershwin jest z pewnością jednym z najpopularniejszych kompozytorów XX wieku. Jego nazwisko znają wszyscy. Czy równie powszechna jest znajomość twórczości? Z pozoru mogłoby się wydawać, że tak – któż bowiem nie słyszał *Błękitnej rapsodii* lub nie pamięta kołysanki *Summertime* z opery *Porgy and Bess* i tematów kilku piosenek, które należą do kanonu najczęściej grywanych standardów muzyki rozrywkowej. Na dorobek Gershwina składa się jednak znacznie więcej dzieł ważnych i interesujących, m.in. utwory orkiestrowe jak poemat symfoniczny *Amerykanin w Paryżu* i *Uwertura kubańska* oraz spory zestaw utworów fortepianowych. Kompozytor, będąc niezłym pianistą, sam był ich pierwszym wykonawcą i propagatorem.

Przed paru laty do nagrywania muzyki fortepianowej Gershwina przystąpił Andrzej Ratusiński, młody pianista, który już wcześniej zwrócił na siebie uwagę odejściem od repertuarowych stereotypów. Rozpoczął od przygotowania utworów solowych. *3 preludia* oraz autorskie transkrypcje pieśni wydane zostały w niewielkim nakładzie na kasecie Wifonu NK-540. Później nagrał kompozycje na fortepian i orkiestrę opublikowane obecnie w formie dwupłytowego albumu. Obok słynnej *Błękitnej rapsodii* znalazły się tu: *Koncert fortepianowy*, *II Rapsodia* i wariacje *I Got Rhythm*. Co prawda zestawienie kompletu utworów razem uświadamia i podkreśla pewne niedostatki warsztatu kompozytorskiego ich autora. Gershwin z ogromną łatwością tworzył atrakcyjne, łatwo wpadające w ucho melodie, ale miał spore kłopoty z konstrukcją dłuższych, klasycznych form, które brzmią trochę jak przypadkowe wiązanki różnych tematów. Niemniej odrębność tej muzyki, polegająca na zręcznym łączeniu elementów jazzu, muzyki rozrywkowej i poważnej oraz dodatkowy walor, jakim jest niezwykła komunikatywność, pozwalają nie przywiązywać większej wagi do jej konstrukcyjnych słabości. Tym bardziej, że Andrzej Ratusiński, któremu towarzyszy orkiestra Filharmonii Śląskiej pod dyrekcją Jerzego Salwarowskiego, gra doskonale. Barwnie, z werwą i niezbędną dozą wirtuozerii, efektownie i z wyczuciem specyficznego stylu. Albumowi można wróżyć wielkie powodzenie i należałoby go jak najszybciej uzupełnić powtórną, tym razem płytową edycją wilonowskich nagrań utworów solowych. (jm)

PŁYTY

SPADKOBIERCY MIECZYSŁAWA KOSZA

Jeżeli ktoś przypuszcza, że konkurs pianistów jazzowych odbywa się w Kaliszu, gdyż w mieście tym produkuje się fortepiany – jest w błędzie. Niżej podpisany też tak myślał i wyszedł na głupka. „Calisia" bowiem za nic ma międzynarodową imprezę, ani krztynę nie partycypuje w organizacji imprezy, nie mówiąc już o fundowaniu głównej nagrody, jaką jest pianino rzeczonej firmy. Forsę na instrument wykłada Polskie Stowarzyszenie Jazzowe, pokrywa koszty jego transportu (co nie jest wcale bez znaczenia, jak się później okaże) zaś sam zakład i tak uważa, że robi łaskę u m o ż l i w i a j ą c zakup bez kolejki. Jest za to „Calisia" obecna na Coppa dei Pianisti w Osimo koło Ancony we Włoszech i ma się dobrze. Dyrekcja, wielekroć nagabywana o przyczyny takiego stanu rzeczy, zbywa milczeniem wszelkie kierowane pod jej adresem pytania. Dlaczego? Nie liczę wcale na odpowiedź.

Trochę historii

Komu więc zawdzięczać Międzynarodowy Festiwal Pianistów Jazzowych, który odbył się w grudniu ubiegłego roku po raz dziesiąty (już? dopiero?). Oczywiście samym kaliszanom, którzy dawno myśleli o znaczącej imprezie w swoim mieście argumentując, że środowisko jest prężne, muzykalne, jazzujące i chętliwe do roboty. Przy pomocy PSJ w roku 1974 po raz pierwszy kraj usłyszał o kaliskim konkursie i przyjął wiadomość z zadowoleniem. Wspomina Krystian Brodacki, towarzyszący Festiwalowi od momentu narodzin MFPJ:

W pociągu nie działało ogrzewanie, toteż na peron dworca w Kaliszu wyszedłem zupełnie skostniały. Na próżno rozglądałem się wokół, czy może jakaś życzliwa dusza bądź chociaż napis informacyjny pomogą mi trafić do celu podróży. Na placu przed dworcem hulał zimny wiatr, gdzieś w oddali widać było stereotypowe blokowisko. Nie ukrywam, że przez chwilę wahałem się, czy nie zaszyć się gdzieś w kącie dworca i doczekać do najbliższego pociągu do Warszawy. Ale nadjechał autobus marki San i nim zabrałem się do Śródmieścia. I zaskoczyłem na 10 lat.

Nie on jeden. „Zaskoczyli" również: Andrzej Jaroszewski, Krzysztof Sadowski, Zbigniew Namysłowski, Jan Weber, Jan „Ptaszyn" Wróblewski. Ten ostatni również dlatego, że z Kalisza pochodzi. Zaskoczyli także ci, którzy nadawali kształt imprezie, wyprowadzając ją na coraz szersze wody.

Nieprawdziwe byłoby stwierdzenie, że od samego początku konkurs cechował wysoki poziom i międzynarodowe zainteresowanie, jakkolwiek chętnych było sporo. Spośród nich nagrodzono przed dziesięciu laty Pawła Tabakę, Ludomira Januszkiewicza i Krzysztofa Kobylińskiego. Poważnym mankamentem okazał się brak eliminacji wstępnych, ogólnikowe sformułowania dotyczące repertuaru oraz brak sekcji w czasie przesłuchań. Nie najszczęśliwszy był pomysł ulokowania pianistów za parawanem, tak aby do końca pozostawali dla jury anonimowi. Na szczęście dość szybko dokonano zmian w regulaminie i już podczas następnej edycji konkursu muzykom towarzyszyli Zbigniew Wegehaupt oraz Kazimierz Jonkisz. Pierwszą nagrodę otrzymał wówczas Adam Żółkoś, drugiej nie przyznano, trzecią *ex aequo* Artur Dutkiewicz i Danek Jarmołowicz.

Trzeci konkurs stał pod znakiem Węgrów. Wywieźli z Polski dwie nagrody, pochwałę krytyki i szczerą sympatię publiczności. Novum – to zorganizowana sesja popularnonaukowa Sekcji Publicystów PSJ poświęcona krytyce muzycznej. Dyskusja była ponoć ostra i bezpardonowa, a najbardziej dostało się Zbigniewowi Wiszniewskiemu, który bronił tezy, jakoby *akord tristanowski był większy od wszystkiego, co się dotychczas w jazzie dokonało* (opinia ta dotyczyła krytyki K. Brodackiego pod adresem „Słowniczka Muzycznego", który hasłu „jazz" poświęcił mniej miejsca niż właśnie akordowi tristanowskiemu, pisząc jednocześnie, że do najpopularniejszych instrumentów jazzu należy banjo a ostatnim stylem jest cool). Skonkludowano również, że festiwal ciągle cieszy się zbyt małym zainteresowaniem dziennikarzy.

Kolejny, IV już konkurs tak ocenił Tomasz Szachowski: *orientacja nawiedzeniowo-romantyczno-jarrettowska nie wsparta nawet szkolnym przygotowaniem (...) Czarno wyglądałaby przyszłość jazzu europejskiego, gdyby ją oglądać przez pryzmat konkursu. Były oczywiście wyjątki – Henryk Woźniacki czy Janusz Kohut. (...).* Nie przyznano wówczas pierwszej nagrody, drugą i trzecią otrzymali: Karoly Binder (Węgry) wspólnie z Henrykiem Woźniackim oraz Jerzy Kaczmarek.

Gwoli wyjaśnienia: Kalisz prowadzi numerację podwójną – festiwali i konkursów. Pierwszy odbywa się co roku, drugi raz na dwa lata. Tylko przez ograniczone miejsce piszę o Kaliszu „konkursowym", bo przecież na najkrótszą choćby wzmiankę zasługują także goście f e s t i w a l o w i. Byli więc wśród nich m.in. Joachim Kühn, Adam Makowicz, duet Banasik-Zubek, Krzysztof Sadowski, Kenny Drew, Martial Solal, Zbigniew Namysłowski, Wojciech Karolak, Extra Ball, Stanisław Sojka, Tomasz Szukalski i wielu, wielu innych.

I tyle byłoby wspominek.

Dziesięć na dziesięć

Tylko przypadek zrządził, że w tym roku skład jury nie przewyższył liczebnie ilości przystępujących do konkursu pianistów. Nie dojechał jednak red. Jan Weber i dlatego szanse były wyrównane – dziesięć na dziesięć. W szranki stanęło ośmiu polskich muzyków i dwóch spoza kraju. Byli to Torbjorn Langborn ze Szwecji oraz Simon Haris ze Stanów Zjednoczonych. W tym miejscu, niestety, dygresja. Występ Harisa został przez niektórych potraktowany jako prowokacja. Bo po pierwsze – Amerykanin nie jest ani taki młody, ani taki amator (czego niestety nie określa w sposób jednoznaczny regulamin), a po drugie – Haris zgłosił się po upływie ściśle wyznaczonego terminu (a taki punkt już w regulaminie się znajduje). No i zaczęto spekulować: o co właściwie chodzi, czy to humanitarne skazać z marszu pozostałych muzyków na przegraną, czy konkurs ma być przede wszystkim dla tych co dobrze grają, czy dla wstępujących dopiero na jazzową arenę, na ile organizatorzy mogą pozostać tolerancyjni itp., itd. Jakich wniosków by nie wysnuwać, jednak kwestia pozostaje nie do podważenia – regulamin jest regulaminem a konkurs tym różni się od wszystkich innych imprez, że ma właśnie regulamin. Jedyną dyskusję, jaką można dopuścić, to dyskusja o założeniach implikujących właśnie ten nieszczęsny regulamin. Bo przecież nie oszukujmy się – dla wszystkich, którzy znają wcześniejsze dokonania Harisa było jasne, że tylko on może wygrać. Taka jest prawda!

Teraz Polacy – najmłodszym był Jerzy Knysak z Pionek oraz Piotr Adamski (Akademia Muzyczna, Katowice). Najstarszym – praktykujący adwokat z Lublina, Marek Domański. Ponieważ w tym roku zgłoszeń nadeszło wyjątkowo mało, zrezygnowano z wstępnych przesłuchań, co niestety nie wyszło na dobre pierwszej fazie konkursu, bowiem poziom był bardzo zróżnicowany, do żenującego włącznie. Ostra selekcja doprowadziła na szczęście wszystko do porządku i w drugim etapie słuchaliśmy popisów już na wysokim poziomie. Jak wcześniej wspomniałem, Haris pozostawał poza konkurencją, natomiast bardzo miłą niespodziankę sprawił Piotr Adamski. Pozostając do tej pory w cieniu Włodzimierza Niedzieli (New Presentation) i Jarosława Małysa (Heavy Metal Sekstet), obydwu również z katowickiej AM, udowodnił, że śląska uczelnia stała się prawdziwą wylęgarnią talentów i nie powinniśmy się wcale martwić o młodych, rodzimych jazzmenów. Pikanterii dodaje fakt, że wspomniani pianiści – mimo licznych zachęt do udziału w konkursie – po prostu zrejterowali. Przyczyn można się tylko domyślać, choć w opinii doc. Andrzeja Szmidta, przewodniczącego jury, *wstrzemięźliwość dobrze o nich świadczy.*

Generalnie tegoroczny konkurs przebiegał na bardzo wysokim poziomie. Werdykt jury nie budził żadnych zastrzeżeń, za to długo dyskutowano podczas konferencji prasowej na temat organizacji konkursu oraz niektórych punktów regulaminowych. Postulowano wprowadzenie obowiązkowej gry ballady i bluesa, potem dopiero standardu i kompozycji własnej (Wt. Nahorny). Wszyscy zakwestionowali poziom nagłośnienia, które było w tym roku, niestety, fatalne. Prezes Tłuczkiewicz przyznał, że zbitka konkursu z odbywającym się w tym samym terminie „Rockowiskiem" nie jest szczęśliwa. W tym wypadku zawiniła delegatura PSJ w Łodzi, która nie wzięła pod uwagę ubiegłorocznych (już!) ustaleń co do MFPJ.

Festiwal

Jak wspomniałem, konkurs to tylko część kaliskich spotkań, bowiem równolegle ze zmagającymi się o pierwszą nagrodę pianistami, występują również profesjonaliści. Może określenie nie będzie najszczęśliwsze w przypadku zespołów pierwszego dnia Festiwalu, bo choć przecież są to muzycy mający za sobą zwycięstwo na Jazz Juniors czy udział w Jazz Jamboree, należą jednak do grona najmłodszych muzyków, w większości pobierających jeszcze nauki. Zaprezentowały się więc trzy formacje: Walk Away, The Jazz Trio, Wilcze Sidła i New Presentation. Pierwsza miała chyba najmniej szczęścia, bowiem podczas jej koncertu aparatura płatała figle niemal bez przerwy, zaś panowie akustycy nie bardzo mogli sobie z tymi kłopotami poradzić. Może dlatego właśnie Walk Away wypadł blado, bez bisu. Spodobał się natomiast publiczności The Jazz Trio z Nowej Soli, uważany nie bez kozery za jedną z największych rewelacji i nadziei młodego pokolenia jazzmenów. Prezentowana przez nich muzyka jest bardzo zróżnicowana w klimacie, oscylująca pomiędzy łagodnością a drapieżnym, gwałtownym rytmem, z charakterystyczną linią melodyczną.

Jak zwykle zachwycili inwencją i pomysłowością bracia Niedzielowie z towarzyszeniem „Ptaszyna" Wróblewskiego, który w kuluarach uparcie lansował hasło, że to nie on odkrył Niedzielów. a odwrotnie.

Z dużym zainteresowaniem oczekiwano koncertu zatytułowanego „Piano and String", którego gospodarzem był Krzesimir Dębski. Nasz czołowy skrzypek zaprosił do wspólnego występu wielu znakomitych muzyków, natomiast zapotrzebowanie scenografa sobotniego koncertu, złożone do Biura Organizacyjnego Festiwalu, opiewało na: kaski ochronne sztuk 5, kilofów sztuk 4, fufajek sztuk 11, wdzianek pomarańczowych sztuk 8, płyt falistych sztuk 10, lodu suchego 3–4 kilogramy. Niestety – góra urodziła mysz. Na szczęście organizatorzy zrehabilitowali się już następnego dnia wydaniem kasety z nagraniami... laureatów X Międzynarodowego Festiwalu Pianistów Jazzowych. Produkcją zajął się Oddział PSJ we Wrocławiu, zaś kopiowaniem „Karolina" ze Świnoujścia.

I na koniec jeszcze raz dziekan Wydziału Muzyki Rozrywkowej i Jazzu w Katowicach doc. Andrzej Szmidt: *Po raz pierwszy powierzono mi zaszczyt przewodniczenia szacownemu jury konkursu. Jakie są moje refleksje? No cóż, imprezę obserwowałem głównie przez pryzmat uczelni, którą reprezentuję. Myślę, że trójka laureatów, gdyby stanęła w szranki z naszymi wychowankami, miałaby pełne ręce roboty. Tacy muzycy, jak Małys, Niedziela, Jakubek nie mówiąc o Pieregorólce, nawiązaliby z powodzeniem równorzędną walkę. Szkoda, że zabrakło ich w konkursie, a więc tym bardziej cieszy sukces Adamskiego. Oczywiście, musi on jeszcze sporo pracować, przede wszystkim rozszerzyć spectrum możliwości stylistycznych, na co na pewno go stać. Charakteryzując cały konkurs – dominował model tynerowski z wpływami Kulpowicza. Jeśli chodzi o mankamenty, wyraźnie odczuwałem przy dobrej technice brak pełnego feelingu, muzycy zatrzymywali się na granicy zrozumienia idiomatyki jazzowej nie próbując jej przekroczyć. Dla jednych jazz zaczyna się od Corei dla innych od Tynera, a przecież wszyscy wiemy, że podstawy myślenia jazzowego daje przede wszystkim swing. Poza tym mało celebruje się różne gatunki konkursu, co bardzo zubaża warsztat.*

I ostatnia uwaga – zabrakło wyraźniejszego określenia umiejętności kilku pianistów, jak choćby Czesława Bobreckiego, muzyka o fantastycznej lewej ręce... Żałuję, że nie było go w koncercie finałowym.



O którym z muzyków usłyszymy w najbliższym czasie? Ano, zobaczymy.

KRZYSZTOF HIPSZ

PS Koszt wysyłki pianina do USA poniósł PSJ.



M. KAREWICZ



TANGERINE DREAM

Grudniowe odwiedziny grupy Tangerine Dream, bardzo u nas popularnej, zamknęły sezon koncertowy, jakiego polska publiczność rockowa nie pamięta. Grono rockowych pionierów reprezentował na naszych estradach znany wykonawca murzyński Bo Diddley, w imieniu wykonawców hard-rockowych pojawiła się na nich formacja UFO. Obecne tendencje na światowych listach przebojów sygnalizował kwartet Classix Nouveaux, z tym co nowe w muzyce młodych próbował nas zapoznać wyśmienity zespół Spear Of Destiny. Szkołę rzemiosła rockowego pokazała także grupa UK Subs, podejmowaliśmy wreszcie wykonawców muzyki reggae – Misty In Roots. Obok Tangerine Dream gościliśmy Klausa Schulze, jeszcze jednego przedstawiciela świata muzyki elektronicznej w jej popularnej odmianie. W planie były również występy Boomtown Rats, grupy znanej z estradowego temperamentu. Nie doszły one do skutku, za co winy nie ponosi jednak Pagart, ani tym bardziej Andrzej Marzec, autor i główny realizator programu rockowych wizyt z zagranicy w 1983 roku.

Grupa Tangerine Dream ma u nas wielu zwolenników. Aby wszystkich usatysfakcjonować, Estrada Stołeczna rozprowadziła tysiące biletów, występ zorganizowała jednak tak, jakby chodziło o osób dwieście. Warszawski Torwar pękał w szwach, mimo mrozu w środku hali było przyjemnie, bo parno. Usytuowanie koncertów w dużych obiektach sportowych, o nie najlepszej akustyce, rzutowało też zapewne na charakter zaproponowanej przez zespół muzyki, wybór koncepcji brzmieniowej. W Warszawie grupa wykonała w każdym razie utwory dźwiękowo brutalne i agresywne w wyrazie, co zbliżyło to trio do tradycyjnie rozumianej estetyki rocka, programowo odrzuconej przez Edgara Froese w pierwszych latach jego artystycznej działalności. Zdecydowany powrót do rocka zapowiadała zresztą płyta *Force Majeure* sprzed lat czterech, nagrana z perkusją i gitarą. Dzisiaj zachodnioniemiecka grupa rozporządza brzmieniem konwencjonalnych instrumentów rockowych zakodowanym w pamięci supernowoczesnego syntezatora typu Fairlight, w każdej chwili może więc przybrać rockową pozę. Atuty Tangerine Dream pozostają jednak te same co dawniej: wyobraźnia kolorystyczna oraz umiejętność operowania nastrojem. Wielowątkowość tematyczna tej muzyki, tworzonej w pewnym stopniu spontanicznie, rozwijającej się powoli na tle symetrycznych, komputerowych figur rytmicznych sugeruje jednak formalne wyrafinowanie, jakiego kompozycje Edgara Froese oraz jego kolegów w rzeczywistości nie mają, z czego warto zdawać sobie sprawę. Dużym nieporozumieniem są również wszelkie porównania wykonawców pokroju Schulze czy Tangerine Dream z twórcami tzw. eksperymentalnego kręgu muzyki elektronicznej, w czym celuje wielu dziennikarzy pragnących uchodzić za znawców tematu. Pisanie o muzyce Tangerine Dream jest zresztą zadaniem trudnym, mamy tu bowiem do czynienia z procesem otwartym. Froese szuka ciągle własnych, odpowiadających jednak elektronicznemu tworzywu zasad kompozycji, szeregowania melodycznych wątków w ramach struktury otwartej na każde, przypadkowe nawet rozwiązanie. Rola porządkująca może w twórczości tego rodzaju, podatnej na efekty ilustracyjne, przypaść literackiej osnowie i Froese zaopatrzył przedstawione w Polsce kompozycje w patetyczne, ogólnoludzkie przesłanie. Zabrzmiało to naiwnie, mimo że słowa wyrecytowane przez gustownie ubraną Temidę ery elektronicznej pochodzą podobno z ust starożytnego mędrca. Może dlatego słuchacze w Warszawie gwizdali. Bardziej spodobała się im zaproponowana z estrady zabawa w odbijanie ponad głowami zgromadzenia wielkich, białych balonów, w mniemaniu publiczności nie obarczona – jak sądzę – żadną zbędną symboliką.

WIESŁAW WEISS